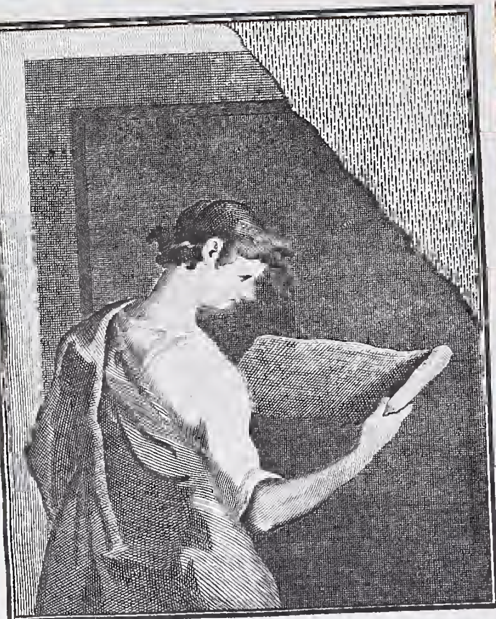






VOLNÉ SMĚRY.

VOLNÉ SMĚRY.

▪ MĚSÍČNÍK ▪
UMĚLECKÉ KULTURY.

REDAKCÍ MILOŠE JIRÁNKA, JANA PREISLERA,
F. X. ŠALDY A VLADIMÍRA ŽUPANSKÉHO.
▪ ROČNÍK X. ▪



NÁKLADEM SPOLKU VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ
»MANES« V PRAZE 1906.

■ REPRODUKCE »UNIE« V PRAZE. ■
TISKEM KNIHTISKÁRNY Dr. EDUARDA
GRÉGRA A SYNA V PRAZE, V TŮNÍCH.

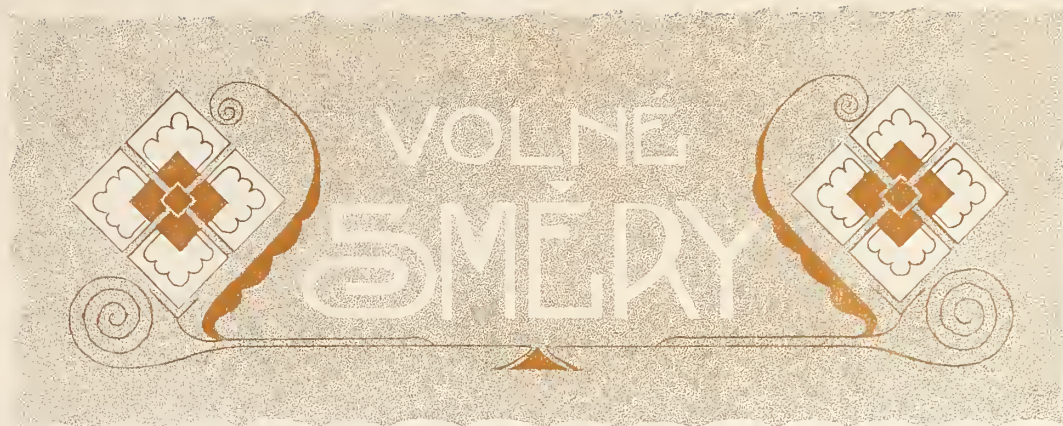
OBSAH X. ROČNÍKU VOLNÝCH SMĚRŮ 1905—1906.

TEXT.

REPRODUKCE.



H. SCHWAIGER.
■ ZAKLÍNAČ. ■



OTOKAR BŘEZINA.

ZRCADLENÍ V HLOUBCE.

Celá země, viditelná i neviditelná, žije tajemně v člověku; oheň jejích hlubin, bratrský ohni slunečnímu, var pramenů, hudba řek, královský neklid moří a větrů, neviditelná záření světelná, němý život nerostů, vegetací, zvířat i nepřetržité působení hvězdných světů. Jak bychom mohli rozuměti řeči barev a moudrosti tvarů, kdyby naše duše nebyla tajemně přítomna při tvorbě tohoto světa viditelného a nenesla z věků vzpomínku na závratný život před narozením? Ale jsou bytosti, v nichž některá z těchto vzpomínek při dotyku věcí je schopna vyšlehnouti s intensitou, která je ostatním, zapomětlivějším, nepochopitelná. Vášnivý a dojemný nepokoj dětský při prvních pozdravech této země v nich znova a znova ožívá. Nejmlčenlivější místa na zemi hlaholí k nim radostně jako při shledání po odloučenosti, která trvala věky, a dni jejich jsou jako první jara života bohaté událostmi celých staletí. Kde ostatní jdou do sebe zapadlí, rozechvívají se láskou; kde zraky ostatních se otevřely a zavřely v oslnění, vidí. Tvůrci snů, zasvěcující, mistři, vědci, upevňovatelé duchovního spojení na zemi, jdou mezi námi, obtíženi všemi nadějemi našeho rodu. Ale v každém, i v tom nejpokornějším v řadě bratří, dříme tajemný zasvětitel do některého tajemství přírody a čeká na své probuzení. Kdyby mohly všechny němé rty se otevříti a těžké ruce psáti, byl by bohatší náš rod nežli tušíme. Stojíte před uměleckým dílem, vůně zahrad a smích dívek dýchá na vás z dokonalého verše, vrou prameny hudby a skrytý výtvarník ve vás a mlčenlivý básník a hudebník se probouzí; je to týž skrytý tvůrce, jenž určil mezi všemi sestrami země tu, kterou milujete, a jenž dává vám okusiti štěstí dávného slunce předvěkého z pohledu na květ, na oblohu v záři, na jiskření vod a příchod nocí. Láska rozvila vaše smysly a dala vašemu vidění onu hloubku magické jasnovidnosti, v níž všechny věci na zemi rozkvétají do své pravé podstaty, to jest do krásy. Z hloubky mluveno, člověk vidí věci i lidi, jen když je miluje. Marně se tvrdí, že milenci pohlížejí na sebe v oslnění illuse, kterou na ně hází žádost; jenom milenci v nejčistších chvílích své lásky vidí se jak jsou, totiž krásní; neboť vidí se nejen ve viditelné části své bytosti, ale v mocnější, do sféry našeho světla nevtělené části neviditelné, která pracuje, aby se stala tělem v druhém čase. Nikdo nemůže vystihnouti krásu toho, čeho nemiluje. Mezi modelem a tvůrcem musí býti duchovní vztah, má-li vzniknouti dílo,

které potrvá; duchovní vztah, zářící pole sil, v němž jiskry přeletají ze srdce do srdce, když se k sobě přiblížila. Proto v dílech velkých mistrů, jichž láska rozšířila se na všechno, co žije na zemi, je tolik dobroty, spravedlnosti a při vší tragice tolik něhy. Pozornost, sebe více bičovaná vůlí, nenahradí milostné jasnovidnosti lásky. Jenom zrak lásky je trpělivý jako slunce, tisíckrát znovu se vrací k téže linii, aby podal její život, a nic mu není nepatrným na předmětu milovaném. Obsesse milovaných tahů tvoří styl uměleckého díla. Ukazuje všem skryté rysy tvůrcovy bytosti, poněvadž milujeme jenom tam, kde se tajemně zrcadlíme. Láska určuje náš rod a naše místo v hierarchii duchů. I satyrik a karrikaturista vidí jen svou láskou, ale příliš ostré světlo tohoto slunce zakrývá mu tajemnější záření, jež vyšlehuje z bytostí, znamenaných smrtí; soucit otevřel by mu ruku a jemně odebral z ní ryteckou jehlu.

Není uměleckého díla, do jehož víru by nebyly strženy vlny druhého, neviditelného světa. Každá práce tvůrčí je dílem mystické poslušnosti. Kroky všech hledajících potkávají se v tichu jediného mysteria. V mramor chrámů ztuhla hudba hymnů bohoslužebných; klenby jejich rozpjaly se nad divadlem posvátného dramatu, jež symbolisuje dobrodružství ducha na zemi; ze zkušenosti nesčíslných pokolení, jako křídové horstvo z moře utišeného věky, vztýčil se mythus; palác vyrostl do téhož slunce, pod nímž uzrál zákon v jednotu spřáhající národy a k němuž zdvihl se sen majestátnosti, pýchy, vlády a jejího krutého štěstí. Výpočet, zajišťující pevnost železné konstrukce mostu, obrací se k silám, řídícím kosmos, jako se k nim obrací modlitba; studium přírodních zákonů, které dává člověku moc nad živly, je jenom jiná cesta mystické meditace. Jsou výše, kde vědění je svatostí.

Zasvěcení děje se od ducha k duchu. Na některých stupních přenáší se jen živým slovem, tisíciletou tradicí ústní, kterou písmo naznačuje vždy jen nedokonale. To nejkrásnější a nejvyšší, co žijí lidé na zemi, je pokryto mlčením a zrcadlí se v díle uměleckém, i v tom nejnádhernějším, vždy jen seslabeno. Třeba v opojení zemí snil umělec o vyšší přírodě nežli je zemská příroda, jeho zrak zchudne a zchřadne, není-li ustavičně posilován pokorným a laskavým pozorováním pozemských věcí.

Mluvené slovo výtvarného umělce mívá často výmluvnost, jíž slovu dodává nové a ostré vidění; ale není s to ani zdaleka přiblížiti se k tajemné zemi, z níž umělec se vrací a dává. Kdyby malíři světla, vod, lesů, pohybu, života, bolesti, smrti a zásvětového vidění mohli převésti do slov, co podávají tvarem a barvou, nové básníky a záhadné myslitele pozdravili bychom mezi sebou; užasli bychom, čemu může věřiti ještě člověk a co života démonického i svatého může postihnouti v přírodě, jejímuž jazyku jsme odvykli. Ale slovo jim nebylo dáno; hovoří-li o tom, na čem jim nejvíce při tvorbě záleželo, jsou temni. Často by sami zachvěli se hrůzou, jak daleko od našich měst, prací, zákonů a pravd leží svět, který zobrazili. Zatím co odvažovali hodnoty světelné a ruka jejich hledala magických linií pohybu, kde byla jejich duše? U jakých jezer, pod jakými hvězdami, jakými událostmi sílila? Z jakých duchových potkání, z jakých polibků vzňalo se v nich svaté šílenství krásy, které před nimi proměnilo věci, že jako v udeření paprsků neviditelných zazářily? Zde leží hluboká příbuznost umění výtvarného s hudbou. Slovo a hudba, která je doprovází, jsou dva světy a jak daleko jsou často od sebe ve věčném vývoji světů! K jaké jemnosti je v hudbě převedeno šumění našich stromů a vod, zpěv ptačí a dotyk stébel, var zástupů, kvil srdcí! Kdo by netušil, že v dějinách hudby jsou odraženy skryté dějiny našeho rodu, od písně osaměle teskníci k harmonickým vírům zpěvu mnohohlasého a k bouřím polyfonie, kde všechny živly kosmu nabývají hlasu, ovládnuty všemohoucími vichřicemi ducha? Jaká nová města, jaké nové lidstvo, jaké vyšší zákonodárství, jaké osudnější a sladší vášně dává hudba tušiti! Jaká nadzemská touha po rozvedení dissonancí je v ní utišena a rty, rozpukané v horkosti tisíců slunci, svlaženy ze zdrojů spravedlnosti! Nebesa jsou stav duše a brány vyšších světů nejsou od nás odděleny propastmi věků ani prostoru; mezi nesčíslnými světy vnitřního vesmíru náš duch prodlévá v tom světě, k němuž došel svou čistotou. Svatodušní dni lidstva klenuly se v azurném záření svém nad našimi mistry a klenou se i nad námi, když dovedeme se přetvořiti láskou. Doba, v níž velký umělec tvoří, má vliv jen na tvarosloví jeho řeči, ne na její obsah. Tvarosloví podléhá změnám, jež přináší naše tělo; smysly zrají

a bohatnou staletími. Ale svět, jak se jeví v některých velkých výtvorech této doby, jest často bližší vidění minulosti až k pravěku nežli běžnému vidění našemu a často předbíhá dějiny této země. Řeč výtvarná však tajemností svou uniká pronásledování; co by čekalo před věky odvážlivce, který by jazykem všem srozumitelným vyslovil, co umělci těch dob tesali v kámen a malovali? Jako z oken, proražených k východu, čer\ánky nového dne svítí z obrazů a v magických zrcadlech jejich odráží se neviditelné. Lidé, kteří příliš mocně žijí myšlenky své doby, zastavují se před uměleckými díly s nedůvěrou; soud nad jejich životem je krása, tajemné usvědčení jejich zraků ze slabosti; podle zmatku ve svých myšlenkách poznávají, že některé křídlo jejich za obzorem bylo napadeno, ale nevidí nepřítele...

Čas v umění je jinak měřen nežli v našich dějinách a nepodléhá jejich letopočtu. Prchající okamžik nabývá věčnosti a duch geniův na zemi, jako na dobrodružné lodi, plující věky, zachycuje sdělení, která dlouhými vlnami tajuplnými byla zaslána od světa k světu, jako z jedné stanice duchové do druhé v hlubinách kosmu.

Ale při tom všem, třeba věky a dálky ležely mezi jednotlivými výtvory uměleckými, je to v závratných rozlohách vnitřního vesmíru přece jen jediná zem, která svými symboly se v umění zrcadlí a jediný duch v ní trpí a o svém osvobození pracuje. V památkách předhistorických, v umění barbarském a ve všech kulturách, které naší kultuře předcházely, je společný rys dokonalosti a slabosti, jenž vyšší intelligenci mimolidské jevil by se jako otisk jedněch duchových rukou: dílo Člověka, jediného v bratrství milionů, tajemné výkupné za bolest, kterou šíří, kde stane; jediný, do všech věků zaznívající hlas úzkosti a touhy a krátkých božských chvil poznání a štěstí.

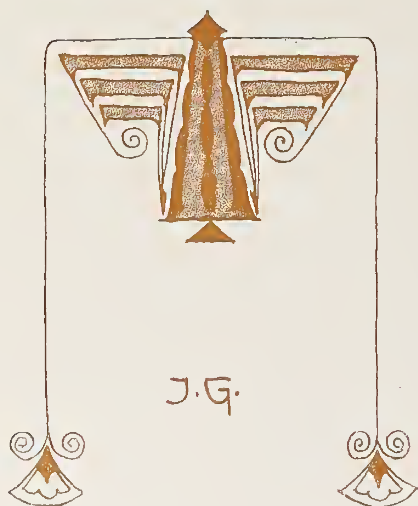
Ale kdo by chtěl z těchto společných rysů všeho umění posavadního čísti dogmata krásy? Není život na zemi křižovatkou tisíců cest? Vedle sil, které již po věky hovoří, nejsou jiné, které dosud mlčí a skrytě pracují? Dílo zjevení není ukončeno, člověk není osvobozen, obraznost, která tvoří jeho města, dílny, stroje, státy, formy lásky a snu, vře stále mocněji v nepřetržitém prahnutí slunce. Vyšší, miliony zachvacující možností štěstí a moci nejsou ani z daleka tušeny. Milující, neviditelný svět čeká a jako ohlas úderů na dvéře v tichu noci zní tepot srdcí... I dnes vyšší lidé na zemi trpí více bolestí bratří nežli bolestí svou, a mučenníci, ne pro spásu vlastní, ale pro spásu rodu, umírají stále vedle nás, v žalářích, vyhnanstvích a v nejtěžším ze všech vyhnanství, v samotách uprostřed davů.

Jako ve snění, v němž obraz za obrazem táhne před spícím, dle toho, na kterém místě věčné noci bez času duch jeho prodlévá, umělecké zjevení jedno po druhém promítá se do vnitřního zraku lidstva. Mrtví hovoří jako živí a potkávají se, kde živí se nikdy nepotkávali; každá rozkoš i bolest, která letí ohnivými cestami svými z údů k srdci, rozžehuje symbolická vidění a sny prorocké. Nové pevniny vystupují z moří, neznámá města hřmí mezi zahradami. Za nového jara pohnuly se na lukách na jiná místa trsy bílých a žlutých květů: jinak seřadila se souhvězdí v hlubinách noci; vystřídaly se polohy určené k setbě. Jinými cestami pojedou poslední vozy v době žní, ověnčené klasy, naplněné zpívajícími. Do temného vření zástupů sestupují stále četnější řady bratrských bytostí a září, jako by jejich těla se vzňala od jejich srdcí v plamenech. Které z těchto vidění bude dosti silné, aby nás jako sen příliš živý probudilo? —

K pramenům poznání třeba sestoupiti lehký jako duch; proto na cestě k nim odkládá se šat země jako na cestě k smrti. Poslední hlahol svobody zaznívá v tichu; pracující, smířen, nežádá ničeho nežli jen vyplnění poslání svého. Okamžiky jeho tvůrčího unesení hoří do duchové noci jako ozářená okna, k nimž se všech stran blíží se dychtivě tajemní mlčelivci, kteří pozbyli svého hlasu na zemi, a duchové milionů bratří, kteří dosud na zemi trpí... Za ně za všechny, i za ty, co se nenarodili, má mluviti; za všechny věci země, trávy, stromy, živly, nesčíslné bytosti mlčelivé. To jsou teprve okamžiky hodné početí krásy, chvíle, kdy tvůrčí duch smiřuje a tiší zmatená vření srdcí, dýchá všemi rty, jako v půdu seje do plamenů, určuje dílo pro tisíce rukou a za nesčíslné zraky do budoucnosti vidí.

Dokud umělec nedošel na místa, odkud všechny cesty kromě jeho vlastní jsou mu neviditelné, daleko má ještě k své svobodě. Duch tvořícího je však jako věž v ohni boje; není hodiny klidu, není nikdy bez-

pečí; nenastal čas odložiti zbraní. Útoky světa viditelného jsou tím nejmenším, co ohrožuje jeho cestu; i mrtví a neviditelní mohou povstati proti němu. Ve sféře, kde duch dobývá, všechno může býti nebezpečno. Pochybnost je smrtelnou závratí a příliš hrda jistota je zavřením zraků před novým ještě vyšším zjevením. Každá hodina chce svého vítězství jako každý okamžik vzletu žádá svého úderu křídel. Ale kdo poslal do svých zahrad místo radosti bolest, nepodá bratřím nejzardělejších plodů, které zrají vysoko na sluneční straně. Stupně štěstí udávají výši našeho stoupání, jako klesající stupně tlaku pozemské atmosféry označují výši nadoblačné cesty. Ale jen ve zdraví srdce (a co jiného jest láska?) nalezne duch vznešenou veselost tvorby, neboť jako větve bez mízy uschnou ruce, které nejsou zavlažovány srdcem, jeho jiskřicí, světelnou, do výše hnanou krví.





JAN PREISLER.



JAN PREISLER.



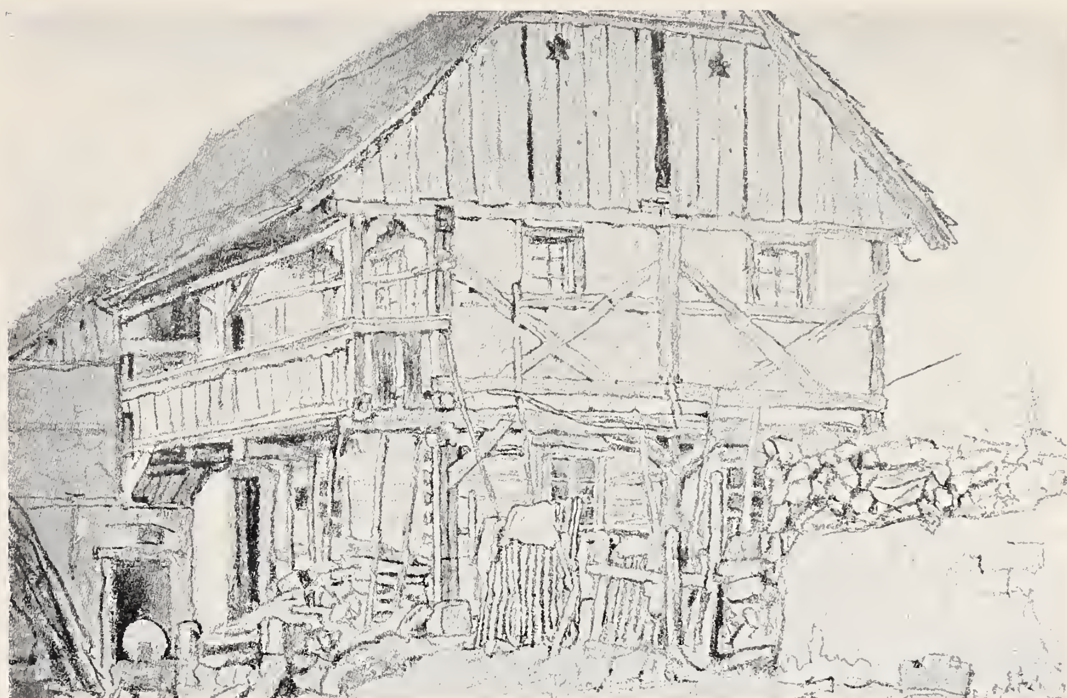
JAN PREISLER.



JAN PREISLER.
■ STUDIE. ■



JAN PREISLER.
▪ STUDIE. ▪



H. SCHWAIGER.
STUDIE.

JUL. MEIER-GRAEFE:

NACIONALISMUS.*)

Pro vědu, která nechce horovat, ale bádat, znamenají takové episody, jako je setkání našeho mistra s Constablovými díly, více než životopisné detaily. Může se na nich učit a prospěti výsledkem. Viděli jsme, jaké bohaté ovoce vyrostlo Menzlovi ze styku s nejlepším malířem anglickým; a víme, že ono dobrodiní vykvetlo a svadlo na dlouhé Menzlově životní cestě jako osamělý květ. Mimoděk vnucuje se při této Constablovské episodě vzpomínka na episodu jinou, na setkání se francouzských romantiků s anglickým mistrem, k němuž došlo o dvacet let dříve a které vyneslo nepřehledné výsledky celému francouzskému malířství. Když se objevil Constablův „Hay Wain" v salonu Louvru r. 1824, udeřila hodina moderního francouzského umění. Otázka, proč u nás stejná událost vyšla na prázdno, vnucuje se sama. Proč se také v Berlíně nezvedla mezi umělci vlna nadšení jako v Paříži, kde

*) Kapitola z nové knihy Julia Meier-Graefe „Der junge Menzel", která vyjde v lednu 1906 v Insel-Verlag v Lipsku. Autor dal nám laskavě k disposici kartáčové otisky, z nichž překládáno; „Volné Směry" jediné přinášejí tak ukázku z jeho úplně nového díla, z něhož nebylo posud tištěno, jak nám autor sám sdělil, v žádném listě ani čárky. Pozn. redakce.

jásot Géricaultův a Delacroixův vyzníval v tolika srdcích, kde případ probíraly časopisy a všichni přátelé krásna, kteří žili s uměním, slavili onu příhodu jako životní událost? Potřebovali jsme šedesáti let, aby vnějškem totožná příhoda vyšla na světlo. Nebýt chytrého nápadu Tschudiho, který se Mistra vyptal, dříve než se jeho ústa zavřela k věčnému mlčení, a tak případ historicky zjistil, byl by se vydával německý učenec, jenž by se byl odvážil mysliti při Menzlovi na Constabla, nenávisti davu a posměškům lidí z cechu. Ale ani šťastná ta náhoda nezmohla, aby se aspoň v jediném frásovitém zbožňování po Menzlově smrti celý případ k slovu dostal. Protože se o něm nevědělo, jako se u nás vůbec nic neví, jde-li o přítomnost; a protože by se, i kdyby byl někdo věděl o věci, přece mlčelo z piety; protože si nikdo netroufal Menzla takovým poznáním — poctít.

A přece jest analysa Menzlova umění důležitější než celý krám anekdot, než všechny řády a měšťanská práva, kterými prostého muže ověsili, důležitější než čestná stráž s plechovou čepicí, která si před domem mrtvého kreslíře vojáků sem a tam vykračovala. Nekonečně důležitější než postavení Menzlovo k Hohenzollernům jest jeho vztah ke Constablovi. Z onoho nedovíme se nic, co by nám sta smutných i veselých příhod našeho veřejného života dostatečně již neukázalo; z tohoto mohli bychom dovědět se všecko: celou frásemi a prolhaností zakrývanou bídu našeho umění. Nejen protože onen vztah vynesl ovoce, z něhož se těšíme, ale i protože bylo ho tak křiklavě nepoměrně nevyužito. Menzel pokračoval r. 1847 svým Gustavem Adolfem a Kasselským kartonem v řadě svých historických obrazů a střežil se prozraditi v těchto i v následujících obrazech svou rozhodující zkušenost s Constablem. Byl volný umělec jen v soukromém životě. Jeho velké obrazy, které se dostaly před obecenstvo, jsou kompromissy. Delacroix se nestyděl, když poznal původ Constablovy svítivé síly, svůj obraz „Massacre de Chios“, který v témže Salonu 1824 již hotový čekal na místo, v několika dnech na dobro přemalovati a držel se výsledku ve všech následujících dílech s železnou důsledností, pracoval na svém zdokonalení v každý čas až do posledního dechu a zanechal dílo, jehož organismus i barbara, který jeho krásu nechápe, k úctě donutí. Každý věděl o přeměně a viděl přeměnu, kterou Delacroix provedl s „Massacrem“. Proč se tehdy nevzbouřil žádný francouzský kritik proti tak vlastizrádnému počínání. Luza by byla i v Paříži pochopila tak laciný argument, instinkty davu nejsou tam o nic lepší než kdekoli jinde. Důvod je prostý. Chauvinismus našich sousedů, o němž se vyprávějí tak úžasné věci, nevniká ještě v kulturu národa, nýbrž jest vyhražen placeným politickým křiklounům. Neplodí žádné profesory umění, kteří chytají posluchače na taková prázdná hesla kramářské politiky, a ten zkažený tisk není dosti nevzdělaný, aby krmil své čtenáře takovou stravou.

A přece bylo by v tomto případě bláznovství omluvitelnější, ovšem jen o nepatrné odstíny. Nevzdělaný kritik se mohl divit, že se nemohli bohatí lidé jako Géricault a Delacroix vzdáti pomoci nějakého Constabla; že mnoho set let dlouhý rodokmen největších umělců nedostačoval, aby žil kmen dále bez pomísení. Byl by před velmi omezenou veřejností býval v právu, kdyby byl oběma vyčítal přeceňování ciziny. Géricault i Delacroix byli skutečně až do jisté míry Anglomany. Bičováni přepjatými nároky na sebe i své soudruhy, cítili se osamělí v zemi, kde v pravdě rostlo talentů jako hub po dešti. Pro množství, které tam stejně jako jinde holdovalo neumění, přehlíželi jednotlivce, kteří byli v jich otčině za jejich dob četnější než kdekoli jinde. V Anglii potkávali se jen se sobě rovnými nebo s takovými, jež považovali za sobě rovny. Zaujati okamžitými cíli, které se jen jim jevily v celém rozsahu, spatřovali v určitých školních pojmech anglických krajinářů přiblížení se ke svým nejbližším ideálům a přenášeli význam tohoto okamžitého prospěchu pro sebe na oceňování celku. Je známa přehnaná úcta Géricaultova k Wilkiemu, který se mu zdál nenapodobitelné síly u výrazu — tak mluvil tvůrce nesmrtelných jezdeckých portretů — a Delacroixovo přeceňování mistra jako Holmana Hunta, který stál tak hluboko pod ním. Takové omyly, nevyhnutelné výstřelky silně vypjatých instinktů mládí, bývají časem nebezpečny. Kritik Gautierova rázu byl by mohl oběma leccos namítnouti. Ale nenašel se a nebyl nutný, protože jediný podstatný výsledek přibrání Anglie, domácí pokrok umělecký, všem námitkám už napřed ubíral váhy. A ještě méně našlo se péro, jež by bylo



■ H. SCHWAIGER. ■
STUDIE Z KNOCKE.

z národních důvodů denuncovalo anglomanii. Tak tupému kritikovi byli by brzy náležitě posvítili. Ztenčování pramenů Delacroixových bylo by se každému zdálo neslýchaným zasahováním v jeho osobní práva. Nikoli umělce, jenž před očima všech využil cizí zkušenosti, nýbrž žalobce byli by nazvali olupovatelem. Olupovatelem lidstva, kultury. Neboť svým smělým přisvojením neobohacoval Delacroix sebe, ale velkou věc, které sloužil. Dovršil tím nutnost, která kolo dějin krásy o notný kus ku předu otočila, a vyplnil svou povinnost. Neboť co se mu v pravý čas podařilo, bylo mu možno a musilo se mu podařit, jakmile byl volným člověkem, jemuž pouze se daří umění našich dnů. Otevřelo se jeho intelektu a jeho síle, bylo nutno, aby přivedl dar, kterým jej jeho národ požehnal, k nejvyšší dokonalosti a všem ostatním umělcům, jichž instinkty se nacházely v kongruentním stadiu vývojovém, jak je vytvořily čas i místo, pomohl příkladem skvělého organismu.

Pomoc, kterou Delacroix přijal a dále rozdával, zdá se nepatrnou, držíme-li se kuriosního dělení tvůrčího procesu, jak je u nás oblíbeno, a myslíme-li pak jen na to, co se označuje tím skoro už utrhačným slovem „technika". A na něco jiného nelze tu zdánlivě ani myslit, neboť Delacroix přece nevděčil Constablovi za svoje romantické koncepce. Získala jeho barva. On prostě přetáhl (tak si asi představuje věc laik) dobře namalovaný „Massacre" průsvitnou, svítivou sítí, a síť učinila vespod ležící obraz ještě krásnějším. Ježto už před tím namaloval velkolepou „Dantovu barku" bez Constablovy pomoci, nemohl býti užitek rozhodný. Ale toto zdání udrží se jen na tak dlouho, pokud uvažujeme jen o bezprostředních, nejbližších následcích. Odstoupíme-li a přibereme-li ne snad celé dílo, jenom ještě několik obrazů z nejbližších deseti let, mezi nimi „Alžírské ženy", změní se význam celé věci. Vezmeme-li dokonce celé životní dílo, „Křižáky v „Cařihradě" a sta mistrovských obrazů před tímto vrcholným bodem a po něm, pak poznáme sotva starého Delacroix, který maloval krátký čas, nebyv Constablem zasažen.

Velký Delacroix je velký kolorista, nikoli primitivně tvořící začátečník. Ten byl závislý na Grosovi a Géricaultovi, samostatný Delacroix je chladný rozpoznatel, který, jak jsme viděli, převzal zásadu Constablovu. Constable ho nepodrobil, neboť nenalézáme podobnosti mezi oběma umělci.

Delacroixova díla z dlouhé a bohaté doby jeho květu stojí tak neodvisle vedle Constabla jako Menzlovy interieury vedle anglického krajináře, anebo — abych užil vyššího a všeobecně známého příkladu — jako Rubens vedle Tiziana. Constable spíše Delacroix osvobodil, neboť jeho dotek utvořil nového umělce, uvedl jej na vlastní dráhu, vedoucí k výši. Táže-li se nás někdo, co znamená barva nebo technika u Delacroix, zdá se nám tazatel stejně chytrý jako myslitel, který by zkoumal, co znamená ve smaragdu kámen.

Taková je historie každého vývoje, a jen omezené oko nevidí požehnání, protože nevidí ani umění. Pro komického dobráčka, který jmenuje takové věci „technickými" a techniku něčím vnějším, je samo umění vnější věcí aspoň potud, že ho jako čehosi vnějšího nepotřebuje.

A nyní srovnávejme. Srovnání je přímo ideální, abychom poznali jádro německých nacionalistů našich dnů. Žádají si suchého věcného důkazu pro věci, bez nichž je vůbec jakékoli uvažování o umění nemyslitelným. Vždyť napsal dokonce nedávno jeden kritik, a to jeden z lepších, zcela naivně, že by se nedalo proti výměně s Francií nic namítati, kdyby nebyla tato výměna jednostrannou, kdyby i Francouzové od nás přejímali povzbuzující umělecká díla. Toto přání bývalo v minulosti, chceme-li se vrátit až ke Clouetovi-Holbeinovi, občas splněno. Totéž nelze však očekávati v přítomnosti z důvodů, které do jisté míry leží na dlani. Rozhodně lze však na případě Delacroix prokázati, že na jednostrannosti výměny není vinna nezdvořilost našich sousedů.*) Neboť každý snad připustí, že nejsou Francouzové Angličanům bližší, než my Francouzům. Kdo kdy žil mezi nimi, ví, že odpor proti John Bullovi má každý Pařížan v krvi. Nenávidí ho tak, že u nás není tomu příkladu. Constable byl Angličan nejčistšího zrna, jistě aspoň tak typický pro Anglii jako

---

*) V mojí knize „Corot-Courbet" lze najíti mnohé jiné doklady. Srovnej postavení generace z r. 1830 k Holanďanům a Courbetovy následnické vztahy ke Španělům. — V „Historii vývoje" jsem ukázal, že celá síla francouzského umění spočívá jenom na této vždy v čas nastoupivší výměně. Každý rozkvět umění potvrzuje totéž.





H. SCHWAIGER.
ČLOVĚK JE TU.

Menzel pro Prusko, typičtější než Menzel v ušlechtilejším smyslu slova, jako representant všech předností svých krajanů: lásky k přírodě, k volné zemi, k otčině. Tak těsně náležel Delacroix k svojí zemi. Století nemá nikoho, kdo by byl stejně čistého původu a koho by stejně hluboce národní duch prožehl. Postavte vedle toho uměleckou potenci Německa za Menzlova mládí a uvažte, co dostala od Constabla Francie a co bychom byli od něho mohli přijmout my. Tam obohacení, jehož výhody jsou nesporné, ale jehož nedostatek nepřekážel velkým současníkům Delacroixovým — o předchůdcích ani nemluvíc — aby nestvořili božská díla. Tady téměř všecko; sám základ malířství, o jakém žádný krajan nebo vrstevník Menzlův — o předchůdcích ani nemluvíc — neměl více než slabé tušení. Problem je jasný. Delacroix předložil světu svůj výsledek ve stech representačních obrazech k radosti a prospěchu všech. Menzel udělal několik krásných skiz; třeba vyhlížely vedle Delacroix sebe skromněji, je to nejlepší, co od něho máme, a vůbec nejlepší z německého malířství onoho času. A co je více a co mohlo oněm skizzám dáti účinnost dokonalých maleb jakéhokoli počtu a objemu, prokázal možnost velkolepé tvorby. I kdyby se byl Menzel na to málo omezil, mohl tento způsob, kdyby byl beze strachu umělcům ukázán, způsobiti nepřehledný užitek, za příznivých podmínek snad nové umění darovati. — A konec historie: Delacroixův „Massacre de Chios" se objevil týden po přemalování před publikem a byl okamžitě zakoupen od státu. Menzel se prý jednou vyjádřil, že by byl docela rád maloval tak jako ve skizzách ze čtyřicátých let, kdyby to byli lidé chtěli.

A naučení: Tak stály věci u nás r. 1845. Jak stojí dnes? Co se tehdy proti Menzlovu neodvislému způsobu pozvedlo, nebo co by se bylo pozvedlo, byla otupělost nevzdělaných smyslů, totéž, co si musil vypít každý Francouz i každý Angličan, pokud nepovolila massa, co musí prodělat každý moderní umělec, protože ho již neprovází k činu všem běžný formální svět. Naše obecenstvo z roku 1845 bylo o to vzdorovitější, oč bylo vzdálenější pokroku, oč méně mohlo chápati formální mluvu, v níž začal Menzel malovat. To je polehčující okolnost. Dav nemůže ihned oceniti umělce tak vysoko vynikajícího nad obvyklý normál, ale jak mnohé příklady dokazují, může se tomu naučit. K tomu přivede jej rozumné vzdělání umělecké, psaný i mluvený výklad, který rozmnožuje počet přívrženců a konečně autoritou přímluvy donutí odpůrce k uznání. Jakým způsobem se u nás dnes pečuje o takové vzdělání? Nikdo nepokusí se, aby prokázal zákonnost, která je davu nevysvětlitelna, nepokusí se, aby posílil nepoužívané smysly k uměleckému vnímání, nýbrž nechávají prostě dav v hlupotě, píší knihy o umění, které zajímají jen historika, anebo, chtějí-li popularisovati, rozšiřují pověru. Jednou z method je nacionalismus. Ten má tu strašnou stránku, že dav v boji proti kráse organisuje, neboť předkládá sousto každému jednotlivci stravitelné, do něhož se zuby filištínovy s rozkoší zakousnou. Všechna hesla mají výhodu, že vylučují relativnost. Ušetřují příjemci všechnu individuelnou práci s myšlením, a ježto dnes beztak myšlení, pokud neslouží materielnímu zisku nebo chlípné rozkoši, nachází čím dál méně milovníků, stupňuje taková neplecha s hesly jenom rychlost, s jakou mizí Ideál. Co je přirozenějšího, nežli žádati národnost v umění! Každý frisér to nahlédne. Němec musí být německý! to je ovšem snáze chápat než: malíř musí být umělcem! A protože má frisér jiné věci na práci, nežli si hlavu lámat, ale přes to chce přece, jak známo, mluvit o věci a cítí povinnost baviti zákazníka, chopí se jednodušší formule. Jak by se týž frisér podivil, kdyby tak slyšel, že některý kolega vykládá učedníku základní pojmy holičství slovy: Holič musí býti především německý.

Jest umění, a jest jediné, které si toho jména zaslouží, jež mocí svého zákonného působení nutí smysly k jásotu a žene ducha do výšek, se kterých se ten trošek vlasti vyjímá jako vesnice, na kterou se díváme s balonu. Umění Giorgionovo neučiní nám zajímavou Italii, ale ovšem Giorgiona. Především jest samo v sobě tak zajímavé, že všechny ostatní zájmy podrží jen zcela nepatrné vztahy. Kdo se jako Němec před Holbeinem nejprve pyšně do prsou udeří a těší se ze svého pokrevenství, ten Holbeina nikdy neviděl. Sféra, v níž dochází ke spříznění duchů, kteří si porozuměli v umění, leží o celý svět výše oné, v níž se počítá s pojmy národnosti.

Rozumí se ovšem, že ve vědomí kmenové příslušnosti leží posílení. Ale zvět-



H. SCHWAIGER.
HRÁČI A ČERT.

šení, které se získá přibráním z vynikajících děl jakéhokoli původu, je individuelně tak vzpružující, že srovnání s onou posilou propadá již napřed směšnosti. Každý pokus dosíci s uměním dvojího cíle místo jediného vede k nesmyslu. Krása není na světě pro Janka nebo Vávru, ba ani k vůli souhrnu všech Janků a Vávrů ne. Slunce by svítilo, i kdyby lidem napadlo nenáviděti ho. Má v jiných světech a časech příliš mnoho práce, než aby mohlo dbáti na bláhové obyvatele země, a spokojuje se tím, že zahřívá toho, kdo se blíží jeho paprskům. Krása je lidem jen zdánlivě bližší nežli slunce. Slabost přirovnání spočívá právě v tom, že nám slunce daruje své dobrodiní bez našeho přičinění, neboť nás zahřívá ještě, i když jsme do nejtmavšího kouta zalezli; musíme zhola dáti v šanc život, chceme-li mu uniknout.

Ale za to nemůžeme ho také přivolat, brání-li zákony jeho objevení; paprsky jeho nejsou stálé, nýbrž mizí se sklonem dne. Také krása vznáší se jako hvězda nad lidstvem, ale její paprsky se naprosto liší od paprsků slunečních. Pouhým okem nelze jich vnímat; smyslový orgán nedostačí, aby pojmul jich dobrodiní, a tím méně působí na nás jako slunce bez našeho přičinění. Jsou však prostředky, kterým říkáme Umění, jimiž se zachycuje krása, a při tom vychází na jevo, že jednou získaný paprsek jest stálým. Mistrovské ruce sestavují k tomu cíli umělecká díla, jež si můžeme mysliti jako komplikovaná prismata. Jsou zcela téhož druhu jako fysikální přístroje, neboť jsou čistě účelně vytvořeny, přesně jen pro jistý optický poměr, totiž pro vztah k paprskům krásna, a řídí se při tom matematickými nezměnitelnými zákony. A ježto jednou zachycené paprsky jsou stálé, rozplývajíce se v díle, vystupuje dílo vysoko nad všechny pojmy o přístrojích a prismatech; visí trvale na hvězdě, účastní se na její podstatě, je krásné. Odtud ztrácíme další matematický vztah. Souhrn je tak opojný, že náš ubohý rozum nedovede se dopočísti krásy. Jen při nejjednodušších formách stavitelství se nám to někdy podaří.

Ale jsme-li zde odkázáni na vyšší orgány, které chápou v letu, co naše věda v tisíci letech nespočítá: bez přísné raci-

onelnosti v díle nedošlo by se nikdy k umění, a kdybychom toho netušili, kdybychom toho neviděli v ladně uspořádaných systemech vítězně před sebou, nedospěli bychom nikdy k radosti. Goethe nazval Shakespearovy lidi hodinami s ciferníkem a pouzdrem z křišťálu, jež dle svého určení ukazují běh času a v nichž lze zároveň pozorovati péra a kolečka, jež je pohánějí. Jest nemožno definovati stkvěleji umělecké dílo. Ne libá myšlenková podnapilost tvoří krásno, nýbrž matematický přístroj stvořený k tomu a jen k tomu účelu. Ježto se pohybujeme kolem své hvězdy stejně jako kolem slunce, ježto je právě tolikrát, ba ještě nekonečně větší než naše planeta, mohou v každé chvíli a všude vznikati umělecká díla, v Německu, Francii, v Číně, ba i v Heidelbergu. A vznikala od mnoha tisíciletí, co si lidé svůj způsob uvědomili a naučili se zákonně myslit, až po dnešní den. Žádá-li se však od umělce: buduj nejen, abys dospěl ku své hvězdě, ale buduj zároveň „národně“!, pak mísí se do čisté vědy, která jedině vede k cíli, cizí elementy a žádá se na matematikovi, aby prováděl svůj důkaz nejen matematicky, ale národně. Hloupost není tu větší nežli onde. Smějeme-li se tomu při matematikovi a při umělci nikoliv, děje se to pouze proto, že i prostoduchý o zákonnosti matematiky v sobě uzavřené má jakousi představu, která zadržuje jeho dilletantské myšlenky. Za to o zákonnosti umělecké, ačkoli její kodex je daleko ještě složitější než počtářský, má jen pramálo frisérů slabounký pojem.

Vidí jen figuru, která se jim jeví tak nebo onak, protože je na to neb ono z jejich lazebny upomíná. Že tyto figury jsou znamení, jichž řeči je nutno se učiti aspoň tak vážně jako násobilce, uniká jejich ostrovtipu.

(Dokončení.)



H. SCHWAIGER. STUDIE Z JINDŘICHOVA HRADCE.



STAN. SUCHARDA.
■ MOJE MATKA. ■





S. SUCHARDA A J. KOTĚRA.
■ ČESTNÝ DAR. ■

STAN. SUCHARDA.
■ PODOBIZNA. ■



STANISL. SUCHARDA.
MZDA. DŘEVOŘEZBA.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

Byl letní den. V lázních odpoledne, při hudbě a mražené kávě nudila se veliká, většinou provinciální společnost a několik sem náhodou zbloudilých velkoměšťáků.

Lázně byly moderní, ležely v horách, byly utopeny v lesích, měly krásné stráně rozkvetlé měkce růžovým ligrusem a zlatou v rose zářící třezalkou, ale scházelo jim n ě c o, něco neurčitého, kouzlo hlubokosti, vzpomínky posvěcené krásným člověkem nebo legendárními milenci, aby těžký mrak prázdné nudy, který na nich ležel, se vznesl nebo rozptýlil, a byl tak vykoupen.

Krasavice, která trávila zimu v Paříži, a bůh ví z jaké pošetilosti se dostala až sem, pravila uzívaná řediteli lázní:

„Alespoň kdybyste sem pozval nějakého indického prince . . .“

U malého stolečku na náměstí lázeňském seděla mladá žena v bílých šatech s krásnou, trochu ustrašenou tváří a nemladý pohyblivý muž.

„Lidé,“ pravil muž, „podobají se pokrmům v obecní kuchyni, dostaneš tam jen čočku, nebo nudle, nebo hrách. Domníváš se, teď konečně poznáš člověka, ale mýlíš se. Je to zase buď čočka, nebo nudle, nebo hrách!“

„Myslila jsem,“ řekla dáma, „když jsem chodila dnes po lukách a viděla fialové neznámé mi květy, podobné střapcům hedvábným, modře lilové vičence, i něžné, jaksi němé a oddané svlačce, kdyby byl režisér světa vyplýtval jen polovinu krásy na lidi, kolik jí vyplýtval na kvetiny, mohlo to být na světě snesitelné!“

„Někdy,“ pravil pohyblivý muž s mladou tváří, která jenom v úsměvech stárla, „ve svůj vkusný den zahýří si režisér světa a postaví krásného člověka mezi krásné květiny. Stvoří sto tisíc bezvýznamných měst a náhle jedno a v něm záhadu světa. Znám jedno úžasné město, město bez zásluhy, kterému se dostalo darem toho, co schází těmto lázním: p o s v ě c e n í z a j í m a v ý m o s u d e m.“

„Povídejte!“

„‚Město v růžích‘, říkávám o něm.“

„Vypravujte!“

I.

Město v růžích leží uprostřed modrých vrcholů horských, obklopeno mladými lesy, které vbíhají až do jeho ulic, osvěženo úzkou, čerstvou řekou, okrášleno starým parkem a zámkem baronským.

V zámku žil starý baron, potomek vítěze nad Turky, krásný, neunavený stařec, pyšný a umělecký. Celý život věnoval veliké vášni, kterou choval k starým porcelánům a majolikám, k osmnáctému století, k výšivkám a krajkám. Jeho zámek byl tím vyložen a vystlán a baron ještě se rozechvíval, když větřil někde nový nález.

Řekl-li před ním někdo „míšenská figurka“, nespal celou noc, představoval si všechny její nejlepší možnosti, dal si ji desetkrát popsat a neustal, dokavad jí za každou cenu nezískal.



STAN. SUCHARDA.
PODOBIZNY HOCHŮ.

Do města přistěhovala se s mužem podivná paní. Nikdy se měšťáci neshodli, byla-li naprosto krásná nebo naprosto ošklivá.

Kdosi vtipný pojmenoval ji kdysi „Une belle laide“.

Přišla pro pohoršení města. Nikoho si nevšímala, s nikým nemluvila. Najala si dům o sedmi pokojích, dala je vymalovat a krášlila je tajemně a při zamčených dveřích z přivezených beden.

Ozdobila byt, zřídila zahradu; sama se všudy procházela, nikoho nepozvala, nikoho nenavštívila.

Lidé vystupovali na špičky, aby zahlédli cosi z jejího mysteria, ale nikomu se to nepoštěstilo.

Její muž byl státním úředníkem.

Poněvadž při své přísnosti byl přívětivý, troufali si mnozí předejíti si ho, vlichotiti se mu, aby se dostali přes prah jeho bytu.

Ale sotva se o tom zmínili, obrátil hovor v jiný směr, takže ani u něho ničeho nedosáhli.

Jenom baronský komorník, v plavém sukně, dlouho trainovaný slídič po starých uměleckých předmětech, vyzvěděl od řemeslníků, kteří jí sloužili při úpravě bytu, že přivezla věci staré a cenné, o něž se třásla, že má mnoho porcelánů i výšivek, že má bedny s drahocennými předměty, jež ani jim nesvěřila rozbaliti.

Baron větřil a poněvadž tam podivná paní komorníka nevpustila, usmyslil si, že tam nějak pronikne sám.

Napsal jí, že se doslechl o její lásce k starým věcem, že je sám majetníkem slušné sbírky a že by mu bylo ctí, kdyby ji směl osobně poznati.

II.

Paní ponechala rozhodnutí muži.

Řekla mu:



STANISLAV SUCHARDA.
PODOBIZNA DĚVČÁTKA.

„Je to starý pán, ale nepřeješ-li si, nepřijmu jej."

Muž odpověděl:

„Co ho to napadá? Co tu chce? Víš, že jsme si ujednali, že nebudeme přijímati návštěv!"

„Odmítnu jej!"

„Nejde to dobře. Je členem panské sněmovny . . . Napiš, aby přišel!"

„Ale pak mi dovol, abych ho udržela v napjetí! Potrestám ho za zvědavost."

Podivná paní přijala baronovu ranní čtvrthodinnou návštěvu v bílém, stříbrném a azurovém salonku, úplně neozdobeném a prostém starožitností.

Byla oblečena bíle a měla šťastný den. Byla svěží, vynalezavá, její vzpomínková paměť byla čerstvá a neunavená, a byla ten den i krásná.

Slušný baron díval se jenom na ni, ale pochopil, že ho klame a že i před ním tají svoje sbírky.

Hleděl na její podivnou, černou, výraznou, drsně a karakterově kreslenou hlavu a tvář i krásnou zelenou scarabeu s rozepjatými křídly, která spínala sponou její šat.

Baron jako všichni estéti choval se s jemným, stylisovaným nádechem afektace, a poněvadž nebyl veliký, pozdvihoval povýšeně jemně zkrojenou bradu a hovořil s vysoka.

Dotýkaje se diskretně zrakem okřídlené posvátné scarabeje, mluvil, vybavuje ji lehce z paměti, modlitbu egyptskou:

„Sláva Tobě, o Rá, za Tvé rozzáření jitřní, Tmu, Tobě za Tvé západy! Zbožňuji božství v každé formě, pod všemi různými jmény! Otče lidstva, který osvěcuješ svět velikou láskou svou, dovolíž mi, abych byl zářivým na nebi, mocným ve světě a abych denně pozoroval tvář slunečnou . . . Ty osvěcuješ, Ty záříš, zjevuje se vládcem bohů!"

Paní se s porozuměním usmívala, když mluvil, a hlasem uměle skromným, jako Esther královna, která k záhubě zvala Amana, poprosila barona, aby přišel, dříve než ona si prohlédne jeho sbírky, pobesedovat s ní ještě jednou.

III.

Baron přišel odpoledne k podivné paní velmi šťasten a velmi zvědav.

Paní ho uvedla do druhého pokoje, který měl bílené stěny.

Jeho okna byla zastřena slovenskými retičelami. Bílá předokení byla plna kvetoucích stromečků fuksiových.

V úhlu obdélného prostorného pokoje, vyloženého vybledlou růžovou výšivkou, hořelo fialové světlo v mosazné rokokové věčné lampě, zavěšené na rameni z kostelních svícnů. Nábytek v komnatě byl malovaný, barevný, starý, ale selský. Na stěnách visely mísy zdobené lesklým kobaltem na bílé polevě, poskvrněné trochou smaragdové zeleni a citronové žluti, prosté, sytě barevné, krásné mísy, které by snob pověsil do předsíně, protože je nenašel za výkladní skříní modního krámu a hlavně protože nebyly drahé.

Komnata měla pěkně sdružené barvy, bílou, modrou, sytě zelenou s trochou žluté, celá byla myšlena barevně jako slovenský džbán.

Baron ocenil ušlechtilou prostotu vkusu podivné paní, a jeho zvědavost byla zvýšena.

Přijal z její ruky malovanou mísečku se zákusky.

Oba stišili hlas a hovořili spolu, jako by si dávali vzájemně kulturní hádanky a oba rychle bez paus a bez rozpaků je řešili, aby se nezdálo, že se zamyslili a že musili hledat odpověď. Hovořili střídavě o Keatsovi nebo Guiccioli, o Pinetě nebo Isle of Man.

Baronovi z rozechvění zrůžověly oči.

Paní vysušovala rty drobně šátečkem.

„Jste vždycky tak spirituelní?“ klaněl se jí otázkou baron.

Hrozny z perleťových cetek na jejím šatě se jemně leskly, kytice bílých růží upevněna hluboce černou stuhou aksamitovou na okraji výstřihu tvořila svým lehce růžovým nitrem odstín její matné pleti.

Baron opakoval své pozvání.

„Ano, pane barone,“ řekla, přijímajíc je. „Změřme síly. Tato moje komnata je předmluvou. Nevím, odhodlám-li se uvésti vás do románu. Můj pořad je obkoukán z Káně. Naposledy přijdou těžká vína. Kdy vás smíme s mužem navštívit?“

Malá, dříve neviditelná dvířka se otevřela a jimi vešel mladý muž.

„Můj manžel,“ představila ho paní.

Nedočkavý baron pozval je hned na příští den.

IV.

Provedl je nejprve parkem. Park byl tak barevně nový a úžasný, že všichni tři umlkli.

Mezi tisícizvukou zelení, mezi jejími nejchladnějšími odstíny planuly keře s listím sestupujícím v jemně lišených tónech od ohnivě fialového až k čistě topasovému, zářily javory svítící od rzí až k tonům růžových bronzů a bledě plavým okrům, rozechvěné a lehké jako zlaté plameny.

Kaštan, královský strom, dokonale sežloutlý, s lehkým jako pozlátko listím, stínovaný od růžových hnědí až ku zlatým okrům, byl vzrušený čerstvým, vonným, chladným větrem říjnovým. Jeho větve jako obrovské vějíře ze zlatých tkanin pohybovaly se od země k nebi a naopak effektně a pompesně, jako by sloužily u trůnu a ochlazovaly unavenou hlavu královskou.

Pětidílný list, každý sám o sobě barevný zázrak, druhému nepodobný, krášlený barvou, pro niž není jména v žádném slovníku ani v žádné skříňce s pastely, a již také každé pojmenování by kompromitovalo, list na dlouhé stopce, krásně vykrojený, kýval se zdlouha jako kyvadlo, umíněně a vytrvale, až se oddělil od větve a neztráceje rytmu, slétal v dlouhých šikmých čarách, někdy topasový, někdy zlatě, někdy kalně jantarový, jindy zelený jako voda do mokré stříhané trávy.

Baron je dovedl na vyhlídku pod strom, který utvořil nad nimi jeskyni s průsvitnými stěnami s mřížemi větví, obsypanými suchými lístky.

Jimi za šedou bystře letící řekou, za městem se spoustou hnědě fialových střech prokmitla temně modrá posvátná hora se zázračným obrazem a studnou nemocné uzdravující.

Paní chodila něžně zavěšena do ramene svého manžela. Bílý krépový závoj, který pokrýval tvář a visel měkce po zádech, odsunula z bronzové tváře.

Vnímala radostně jako voda chladný vítr horský, a jako by se druzí dost neradovali,





STAN. SUCHARDA.
PODOBIZNA DĚV-
ČÁTKA. - MEDAILE.





S. SUCHARDA. PLAKETY.

upozorňovala je stále na jeho příjemné a svěží doteky.

Manžel jí pohladil ruku a řekl:

„Ty můj pošetilečku.“

Baron je zavedl do zámku, aby jim ukázal svůj poklad.

Byl napjat očekáváním, co řeknou, chtivý udiviti je.

Do manžela v zámku zavěsil se baron. Věřil, že i on je estét, a že i on ocení dílo jeho života.

Procházeli chladné, nikdy neobývané komnaty sbírek.

Paní, která, jak bylo zřejmo, viděla tisíc takových zámků a kterou nic nemohlo překvapit, poněvadž se tolik podobají druh druhu, ačkoliv se namáhala vítati přívětivě míšeňské terriny s fialovými růžemi nebo čajové konvičky s víčky ozdobenými jako cukrovými šípkovými jablíčky, říkala, když jej našla, „Sêvres“ tónem, který mohl býti podezříván, že znamená oklamání.

O stropech a dveřích věnčených barevným stukem, věnci uvinutými jako z čerstvě natrhaného ovoce, řekla:

„Ty vám závidím!“



Upozorňovala muže na jednotlivé drobnosti, na staré výšivky, napjaté v rámech a zavěšené od stropu jako gobeliny, na všechny skřínky s porcelánem, který baron nakupil za třicet let.

Ale baron polekaně cítil, že tak činí nějak více z něhy nebo z pozornosti k muži než z radosti k předmětům.

Byl by chtěl, aby uctila každou konvičku, pomilovala každou bonbonièru a neříkala jen tak mimochodem „en camaïeu“, jako by to ničeho neznamenalo, jako by ho každý kousek nebyl stál kus života a řadu nepokojných nocí.

Konečně došli na prah poslední komnaty. Sem zařadil baron věci moderní. Na stěnách visely obrazy nedávno získané.

Paní vzhlédla k obrazu podivně světelnému a zbledla. Její rty se pootevřely a zbělely. Bála se pohlédnouti na muže. I on se polekal nějakou strašnou vzpomínkou.

Baron vysvětloval:

„Děpold . . . moderní člověk . . . veliké budoucnosti!“

Obraz byl malován jako z prvků slunečního světla.

Tři tančící ženy, vysoké a útlé jako háďata, se žhavýma očima, gitany oděné moderně, se spoustou krajek na serpentinově střižených sukních, tančily zelenou světelnou tmou, základní, zelenou jako moře. Tři ženy s vlasy hluboce černými tří nejhlubších odstínů: fialového, rudého a modrého. Bylo v nich myšleno a stvořeno poslední šílené tempo života, cosi strašného a zlého, konec kultury a znovuzrození světla. Síra a oheň, fialový a zlatý oheň, žluť do zelena a bělost do zlatova.

Baron pojmenoval znova zřetelně jméno malířovo, ale manželé pospíšili k druhému plátnu, k obrazu, malovanému milencem dne, plnému něhy, tichounkých světel slu-

nečních, prosakujících sněžně bílou mlhou, malířem slunce dobrotivého a cudného, oblévajícího hlavičky dvou zahradníčků i růžový dům se zelenými vrátky.

„V této zelené podzimní zahradě,“ mluvila paní, přemáhajíc nezdařeně vzrušení, „všechno je nějak laskavé. I hlava hochova, i hlava děvuščina, nemyslíte, pane barone? Jak se něžně a milostně chovají k těm otrhaným, studeným, červeným jablíčkům, která skládají do koše. Neodvažují se ještě milovati sebe, proto milují jablíčka, a sluníčko podzimní vlídně polévá jejich vlásky i mladé ruce v rukávech, z nichž vyrostli, a zachycuje se všude s něhou rozloučení. Nemyslíš!“ domluvila nervosně, netrpěliva uslyšeti konečně mužův hlas.

„Hm,“ odpověděl rozzlobeně muž.

Paní se rozrušovala.

Baron nevypozoroval proč, i vrátil se zase k malíři Děpoldovi.

„Miluji velice jeho obrazy. Je v nich cosi symbolicky živoucího. Kytici růží téměř vyhodí z bílého obrazu, takže se vám zdá, že cítíte její vůni.“

Paní hlasem podrážděným a umíněným, jako by se mstila muži za jeho mlčení, řekla:

„Ano, mně se zdá, že na jeho obrazech, kdesi za krásnými, rezavými ženami v několikazvukém fialovém hedvábí, kdesi v pozadí večerního sadu za ohnivými lampiony, za věnci bílých světel hraje vášnivá hudba, strašlivá, vášnivá hudba, která rve srdce ... Ze všech jeho obrazů, všimněte si, zní takové vzdálené vzrušující tóny . . .“

Manžel pravil důtklivě polohlasem:

„Půjdeme!“

Paní se otřásla a jako by si řekla: „Dost dlouho jsem se namáhala je udržet, nyní jsou hráze prolomeny. Za námi potopa!“ hlasem, zajíkajícím se nervósním smíchem, pozvala barona na určito na příští odpoledne, aby i ona jemu se mohla pochlubiti svými drahocennostmi, aby mohla naplniti pohár vínem kananejským.

(Příště pokračování.)
RŮŽ. SVOBODOVÁ.





ANT. SLAVÍČEK.
VE ŽNÍCH.

Z LISTŮ A POZNÁMEK PAULA GAUGUINA.

[Psáno 20. ledna 1903 na ostrově Dominique.]

Kdo zná Degasa? Nikdo? — to by bylo přehnáno. — Pouze několik. Chci říci: znát jej dobře. I jménem svým jest neznám milionům čtenářů denních listů. Jedině malíři, mnoho z bázně, ostatek z úcty, obdivují se Degasovi. Chápou jej však dobře?

Degas se narodil... nevím, ale jest tomu tak dávno, že je starý jako Methusalem. Pravím Methusalem, poněvadž soudím, že Methusalem ve 100 letech byl asi jako člověk 30tiletý v naší době.

Vskutku, Degas je stále mladý.

Váží si Ingresa, což působí, že si váží sebe sama. Vidíš-li ho, s jeho hedvábným kloboukem na hlavě, s modrými brýlemi na očích, vypadá jako dokonalý notář, jako měšťák z doby Ludvíka-Filippa, nezapomínajíc ani na deštník.

Je-li člověka, který se málo stará, aby platil za umělce, pak jest to on: jest jím tak úplně! A pak, protiví se mu všecky livreje, i tato.

Jest velmi dobrý, ale poněvadž jest vtipný, platí za potvoru.

Zlý a potvora, jest to totéž?

Kterýsi mladý kritik, který má manii, vydávati ze sebe názory, jako auguři pronášejí své sentence, řekl: „Degas, dobročinný mrzout." Degas mrzoutem!! On, který na ulici se drží jako vyslanec u dvora. Dobročinný!! To je velmi triviální. Jest něco lepšího než to.

Degas měl kdysi starou hollandskou služku, rodinnou relikvii, která přes to nebo snad proto byla nesnesitelna.

Posluhovala u tabule; pán nemluvil. Zvony od Panny Marie Loretánské ohlušovaly zněním a ona křičí:

„Jest-li pak by pořád takhle za vašeho Gambettu zvonili!"

Ach! Vidím, co to jest. Mrzout. Degas nedůvěřuje interviewu.

Malíři vyhledávají jeho schválení, žádají od něho ocenění a on, mrzout, potvora, aby se vyhnul a nemusil pověděti, co si myslí, řekne vám velmi laskavě: „Omluvte mne, ale nevidím jasně. Mé oči..."

Za to nečeká, až budete známi. U mladých uhaduje, a on, vědoucí, nemluví nikdy o nedostatku vědění. Říká si: „Později, zajisté, zví" a praví vám po tatínkovsku jako mně na počátku: „Jste na pravé cestě."

Ze silných nikdo mu nepřekáží

Vzpomínám si také na Maneta. Také jeden, jemuž nikdo nepřekážel. Řekl mně kdysi, když byl viděl ode mne obraz (na počátku...), že je to velmi dobré, a já odpověděl mu s úctou k Mistrovi: „Och! Jsem jen amateur!" Byl jsem v té době úředníkem směnárním a studoval jsem umění jen v noci a ve svátky.

— Ba ne, řekl Manet, amateury jsou jen ti, kdož dělají špatnou malbu.

To mně bylo sladké.

Proč připamatovávaje si dnes všecko někdejší až do této chvíle, jsem nucen viděti (bodá to zrovna do očí), jak skoro



A. SLAVÍČEK.
▪ NÁBŘEŽÍ. ▪

všichni ti, jež jsem znal, zvláště poslední mladí, jimž jsem radil a jež jsem podporoval, mne již neznají?

Nechci to pochopiti.

Nemohu si přece říci s křivou skromností:

> Cos učinil ty, jenž tu dlíš
> a pláčeš tu kradí,
> cos učinil, rci, ty, jenž tu dlíš,
> ze svého mládí?
>
> (Verlaine.*)

Neboť jsem pracoval a dobře užil svého života, rozumně dokonce, s odvahou. Bez pláče. Bez rozdírání; měl jsem však velmi dobré zuby.

Degas opovrhuje uměleckými theoriemi; nestará se nikterak o techniku.

O mojí poslední výstavě u Duranda-Ruela, Díla z Tahiti, 91—92, dva mladí lidé dobrých úmyslů nemohli si vyložiti moji malbu. Jsouce uctivými přátely Degasovými, tázali se ho, chtíce býti osvíceni, po jeho mínění; a on, se svým dobrým, otcovským úsměvem, on tak mladý, recitoval jim bajku o Psu a vlku:

— Vidíte již, Gauguin je vlk.

Takový je člověk; jaký je malíř?

Jeden z prvních obrazů známých od Degasa jest bavlnové skladiště. Nač jej popisovat? Podívejte se raději na něj a hlavně podívejte se dobře a hlavně nepřicházejte nám povídat: „Nikdo neznal lépe malovat bavlnu.“ Nejde o bavlnu, ani o bavlnové továrníky.

On sám věděl to tak dobře, že přešel k jiným cvikům, ale již tehdy potvrzovaly se vady, vtiskovaly svůj znak, a bylo lze vidět, že, mlád, jest Mistrem. Již tehdy mrzout. Málo patrny, něžnosti srdcí inteligentních.

Vychován v elegantním světě, neupadal

*) V překladě Stanislava K. Neumanna (ve sbírce „Satanova sláva mezi námi“).



A. SLAVÍČEK.
NA VEČER.

v extasi před těmi krámy modistek ulice de la Paix, hezkými krajkami, před tím pověstným šikem našich Pařížanek, aby vám namáznul výstřední klobouk. Vidět je, jak sedí bláznivě v týle na falešných vrkočích, a nad to, nebo lépe řečeno skrze to všecko špičku nosu co nejdrzejšího.

A odejít pak odpočinout si od prací dne do Opery. Tam, řekl si Degas, všecko je falešné, světla, dekorace, účesy tanečnic, jich korset, jich úsměv. Jedině pravé effekty, které se z toho odvozují, lešení, kostra lidská, uvedení v pohyb; všeho druhu arabesky. Kolik síly, křepkosti, kouzla! V určitou chvíli vkládá se do toho muž řadou skoků, zachycuje tanečnici, která omdlévá. Ano, omdlévá, omdlévá než v tuto chvíli. Vy všichni, kteří toužíte spáti s tanečnicí, nedoufejte ani vteřinu, že omdlí láskou ve vašem náručí. Není to pravda. Tanečnice omdlévá láskou jen na scéně.

Tanečnice Degasovy nejsou ženy, jsou to pohybující se stroje s rozmarnými liniemi, ekvilibristické zázraky, aranžované jako klobouk z ulice de la Paix, se vším tím umělým, tak způsobný. Lehké gazy také se pozdvihují a člověk nemyslí na to, aby viděl, co jest pod nimi, ani ne čerň, která hyzdí běl.

Ramena jsou příliš dlouhá, praví pán, který s metrem v ruce vypočítává tak dobře proporce. Vím to také: pokud by šlo o mrtvou přírodu. Dekory nejsou krajiny, jsou to dekory. De Nittis dělal je také a bylo to mnohem lepší.

Závodní koně, jockeyové v krajinách od Degasa; velmi často mrchy, na něž sedly opice. Ve všem tom žádného motivu; jedině život linií, linií, ještě linií. Jeho styl toť on. Proč podepisuje? Nikdo toho nepotřebuje méně než on. V poslední době udělal mnoho nahot. Kritikové všeobecně viděli ženu. Ale nejde o ženu, jako jindy nešlo o tanečnice; mnohem spíše o některé faze života poznané nediskretností.

— O co se jedná? Kresba byla na zemi, bylo třeba ji zdvihnout, a patře na tyto nahoty, volám: nyní je nahoře.

U člověka jako u malíře všechno je příkladem. Degas jest jedním ze vzácných mistrů, který nepotřebuje než shýbnouti se, aby jich zdvihl, opovrhnul palmami, poctami, jměním, bez trpkosti, bez závisti. Kráčí davem tak prostě! Jeho stará holandská služka jest mrtva, jinak ř.kala by ještě: „Jest-li pak by takhle za vás zvonili!“

* * *

[Takto, rozmarně pohádkovým tónem, vyložil Gauguin sám svojí uměleckou a malířskou nauku].

Bylo to v době Tamerlanově, myslím roku X, před Kristem nebo po Kristu. Co na tom záleží? Často přesnost škodí snu, béře pohádce pohádkovost. Tam dole, se strany, kde vychází slunce, pročež nazvána byla tato krajina Levante, ve vonném lesíku sešlo se několik mladých lidí s černohnědou pletí, ale, v protivě se zvyky vojáckého davu, s dlouhými vlasy, ukazately budoucího zaměstnání.

Naslouchali, nevím zda uctivě, velikému učiteli Mani-Vehli-Zumbul-Zadimu, malíři, který dával rady. Zajímá-li vás věděti, co říkal asi tento umělec barbarských dob, slyšte:

Pravil:

„Užívejte vždy barev téhož původu. Indigo jest nejlepším základem; stává se žlutým v kyselině sanytrové a červeným v octě. Materialisté mají ho vždycky. Držte se těchto tří barev. Při trpělivosti dovedete takto složiti všecky tóny. Nechte, aby podklad vašeho papíru rozjasňoval vaše tóny a dělal bílou, ale nenechte jej úplně holým. Prádlo a tělo nedají se malovat, leč máte-li tajemství umění. Kdo vám řekl, že jasná cinobrovaná červeň jest tělem a že prádlo stíňuje se šedí? Položte bílou látku vedle zelí nebo vedle chumáče růží a uvidíte, bude-li míti šedivý tón.

„Zamítněte čerň a tu směs běli a černi, které se říká šeď. Nic není černé, nic není šedé. Co se zdá šedým, jest složení jasných nuancí, které uhaduje cvičené oko. Kdo maluje, nemá úkolem, aby postavil, jako zedník s kružidlem a s pravítkem v ruce, dům podle plánu, který dodal stavitel. Je dobré pro mladé lidi, aby měli model, ale ať stáhnou přes něj záclonu, pokud malují. Lépe jest malovati z paměti, tak vaše dílo bude opravdu vaším; váš pocit, váš intellekt a vaše duše přežijí pak oko amateurovo.

„Jde do stáje, chce-li spočítati chlupy svého osla a určiti místo každého z nich.

„Kdo vám praví, že se mají hledati protiklady barev?

„Co sladšího umělci, než dá-li rozlišiti v kytici růží tón každé z nich? Dvě podobné květiny nemohly by tedy nikdy býti vedle sebe?

„Hledejte harmonii a ne kontrast, souhlas a ne náraz. Jen oko nevědomosti připisuje pevnou a neměnnou barvu každému předmětu; řekl jsem vám to, střezte se tohoto úskalí. Cvičte se malovati jej



ANTONÍN SLAVÍČEK.
ULICE V BÝVALÉ PRAZE.

spojený s jinými nebo s podobnými barvami jako je sám nebo zastíněný jimi, to jest v sousedství jiných předmětů nebo položený za stínidlo předmětů. Tak budete se líbiti svojí růzností a svojí pravdou — opravdu svojí. — Jděte od jasného k tmavému, a ne od tmavého k jasnému: vaše práce nebude nikdy dosti svítivá; oko chce se zotaviti vaší prací, dejte mu radost a ne zármutek. Malířům štítů náleží kopírovati dílo jiných. Reprodukujete-li, co udělal někdo jiný, děláte jen smíšeniny: otupujete svoji citovost a dáváte ustrnouti svému koloritu. Nechť u vás všecko dýše klidem a pokojem duše. Tak vyhybejte se pohnuté póse. Každá z vašich osob budiž v statickém stavu. Když Oumra představil muka Ocraïova, nepozdvihl šavli katovu, nepropůjčil Chachanovi hrozivého gesta a nezkroutil v křečích matku trpitelovu. Sultán sedící na svém trůně vrášćí své čelo hněvivou vráskou; kat, vztyčen, patří na Ocraïe jako na kořisť, která v něm budí soucit; matka opřena o pilíř, dokazuje svoji beznadějnou bolest poklesnutím svých sil a svého těla. Tak stráví se hodina bez únavy před touto scénou tragičtější ve svém klidu, než kdyby po první chvilce nemožnost, zachovati umělou pósu, vzbudila opovržlivý smích.

„Dbejte, abyste dali každému předmětu obrys; čistota kontury jest věnem ruky, které žádná kolísavost vůle neznechucuje.

„Proč zkrášlovati pečlivě a s rozvahou? Tak mizí pravda, vůně každé osoby, květiny, člověka nebo stromu; všecko se stírá v téže notě hezoučkého, z níž jest špatně znateli. To neznamená, že jest třeba vypuditi graciésní sujet, ale raději podejte jej, jak a jakým jej vidíte, než abyste vlili svoji barvu a svoji kresbu do kadlubu theorie připravené z předu ve vašem mozku.“

Bylo slyšeti nějaký šepot v lesíku; kdyby

vítr jich byl neodnesl, mohlo by se slyšeti několik slov zlozvukých: Naturalisto! . . . Kantore! . . . ale vítr jich odnesl.

Mani však svraštil brvy, nazval své žáky: Anarchisti!, pak pokračoval:

„Nedělejte věcí příliš hotových; dojem není dosti trvalý, aby pozdější vyhledávání nekonečného detailu neškodilo prvnímu vrhu; tak chladíte jeho žhavý tok a z vroucí krve děláte kamení; i kdyby to byl rubín, odvrzte jej daleko od sebe.

„Neřeknu vám, kterému štětci dávati přednost, jaký papír brát, kterému směru se svěřit. To zde jsou věci, na které se tážou mladé dívky s dlouhými vlasy a krátkým rozumem, které staví naše umění do stejné řady s vyšíváním pantoflí nebo s pečením šťavnatých paštiček.“

Vážně vzdálil se Mani.

Vesele rozletěla se mládež.

V roce X. všecko to se stalo.

(Příště pokračování.)

Přeložil F. X. ŠALDA.



M. BRAUN.
GARINUS.

KRONIKA.

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(„Knihy dobrých autorů“ a „Sbírka krásné literatury“: proti pseudoidealismu a proti přeceňování anglického románu. — Staronová fráse o hyperkriticismu a filosofie prostřednosti.)

Nákladem a redakcí pí. Kamily Neumannové vychází asi od tří čtvrtí roku sbírka umělecké prósy pod prostým názvem „Knihy dobrých autorů“. S milou pravidelností přináší měsíc co měsíc vkusně vypravený svazek prósy opravdu umělecké, který nechce obyčejně zreformovat hned od hlavy k patě český svět a neslibuje dáti nádavkem tomu, kdo si jej koupí, spásu duše na základě pevného světového názoru, ale poskytuje pravidlem, co slibuje: uměleckou četbu, literární umění. Tiše, bez reklamy, se vzácnou u nás skromností, bez sebevynášení a snižování jiných literárních podniků, beze všech nemravů knihkupeckého tržiště vychází tato sbírka, a dnes leží přede mnou deset knížek, jichž autory jsou vedle jiných Nietzsche a Barrès, Przybyszewski a van Eeden — literatura většinou opravdová a silná, umělecky cítěná a vyslovená, bohatá a charakterná a proto zdravá v kladném smyslu slova — v jediném smyslu, který není nesmyslem.

Velmi nepříznivě odráží se od této distingované prostoty a mlčelivosti, s jakou vystupuje sbírka Dobrých autorů, nadutý a kriticky absurdní prospekt, jakým ohlašuje zrození své nové Sbírky krásné literatury realistický nakladatel pan Laichter. Pan Laichter vydává první číslo, Charlotty Bronteové román „Shirley“, a předesílá mu vychloubačný prolog prospektový, v němž beztaktně osměluje se políčkovat moderní naše literární umění, pokud nenese realistickou etiketu. Vystupuje v něm s gesty Mesiáše české literatury, který ji musí spasit z její bezedné ubohosti a pokleslosti. Jeho sbírka není jen, rozumí se, ledajaký knihkupecký podnik, který chce přinést čtenáři za jeho groš dobrou četbu a nakladateli přiměřený zisk — ne, jde hned o missi, o reformu uměleckých názorů, o protest proti domácímu úpadku. Namítne se mně snad, že nestojí za to kritisovat pouhý knihkupecký prospekt. Ale co z něho zní, není než echo realistické také-kritiky, a co stojí zde, mohlo by se čísti zcela dobře také v literární rubrice „Naší doby“ a čítá se tam v pravdě ve variantě velmi málo jen pozměněné.

„Nebude pěstovat (p. Laichterova „Sbírka“) povrchní esteticism (že jest také esteticism hluboký a opravdový, o tom nezdají se míti někteří realisté tušení), bude čelit moderní chorobnosti dnešní literatury cizí a domácí (jaké ctihodné cliché, jaká frase stará jako refrén nejstarších kapucinad: jak jest ten dnešní svět zkažený!) vydáváním knih vážných a zdravých (jak jinak také: vážnost a zdraví chodí vždy párkem, alespoň na papíře — v životě bývá to naopak: veselí a zdraví). Bude prakticky propagovat myšlenku, že v pravdě moderním je jen to umění (slyšte!), které má svůj základ v neměnitelných pojmech dobra, pravdy a krásy.“

Dost. Zastavuju se a slabikuju zvolna: v ne-mě-ni-tel-ných po-jmech do-bra, pravdy a krá-sy! Zdá se mě, že člověk, který pracoval trochu v literární kritice a estetice a myslil o nich, má proč, aby stanul a zamyslil se, než stáhne rty k ironickému úsměvu.

Tak píše se dnes po literárních bojích desetiletí a desetiletí trvajících — tak smí

psáti dnes nakladatelství tak zv. pokrokové! Dnes, kdy je tištěna a i v Čechách čtena řada knih a studií filosofických a literárně a umělecky kritických, které ukazují, že to, čemu se říká krása, jest podrobeno evoluci jako jiné vztahy a hodnoty!

Stavět dnes literární estetiku na základ neměnitelné trojice: dobra, pravdy a krásy jest cosi neslušného a v dobré společnosti prostě zakázaného, netrpěného. Znamená to prostoduchost a bezmyšlenkovost, kterou jen omylem a jen v Kocourkově pokládají za idealismus. Akademický eklekticismus Cousinův, který si naposledy dovoloval toto ideové fikslařství, leží mrtev a nedá se o něm říci nic dobrého. Křísiti jej dnes u nás, třebas jen v nakladatelských prospektech, jest cosi neodpustitelného. Ostatně, opakuju, nejde o nakladatelský prospekt. Ten jest zde pouze echem jednoho křídla realistické kritiky, které jest souzeno, vzkřísiti a sloučiti ve své osobě, jak se zdá, všecky pseudoidealistické lži domácí i cizí. Proto tento protest: platí pseudokritickým frazím, kterými se ohání dnes část t. zv. realistické kritiky. Jsou jalovější, obmezenější a zhoubnější než byly fraze t. zv. starovlastenecké.

A navazuju na něj ihned protest druhý: proti přeceňování anglického románu, jak se u nás nekriticky propaguje z různých stran na patrnou škodu uměleckého našeho rozvoje.

Pravda jest, že dobrá umělecká prósa, bohatá a silná, jest v Anglii výjimkou. Nenapadá mně zde odsuzovat šmahem anglický román. Otázka jest příliš složitá a delikátní a nedá se krájet hrubým nožem v časovém feuilletoně. V knihách, jako jest „Shirley“, jsou přednosti vedle vad, užitek leží tu vedle nebezpečí.

Chci jen říci, že nic nevyrovná se velikému románu francouzskému, románu Balzacovu nebo Flaubertovu. To je útvar nejvyšší síly a dokonalosti, bohatý svět organisovaný a zákonný, hluboký jako mysterium, jasný jako planetárný mechanismus. Jest to celý svět — neschází v něm ani element ethický. Neviděti ho může jen povrchnost a nevědomost. Neboť — a v tom jest veliká a vlastně umělecká hodnota francouzského románu a přednost jeho před pravidelným románem anglickým — tento element není tu vnější, není nalepen z vnějška a vnucen z vnějška jako okatá tendence a intence: jest vnitřně ztráven; nese dílo jako rytmus a teplo, jako jedna ze složek a sil, jimiž žije a z nichž se rozvíjí. Jest z jeho elementů konstruktivných — v tom jest umělecká suprematie francouzského románu, který v devatenáctém věku vydal díla nejvyšší síly a dokonalosti. Jejich školy jest naší literatuře třeba přede vším: pokud jí neprojde, nenabude umělecké organisace a vlastních stylových a tvárných sil.

Nejlepší z mladých Němců, jako Heinrich Mann, pochopili tuto vývojovou nutnost a sedí již od let ve škole velikého klassického románu francouzského, románu Balzacova a Flaubertova. A jen na svůj prospěch.

* * *

Nová fraze byla nedávno ražena a rozhozena do veřejnosti: fraze o hyperkriticismu. Známý informační článek pana F. V. Krejčího o české literární žni posledních let ve vídeňské „Oesterreichische Rundschau“ byl předmětem debaty v kterémsi pokrokovém studentském spolku, v němž vedl hlavní slovo p. dr. Chalupný. A mladí pánové po delších výkladech usnesli prý se na tom, že vskutku rozmáhá se v našem literárním životě hyperkriticismus — kriticismus upřílišený a proto škodlivý. Jest prý to vliv realismu jednostranně chápaného a ovšem cosi nezdravého. Tak odhlasovali to rozšafní mládenci a mladočeský denník vynesl s radostí jejich nově pečenou frazi na denní světlo, na širší veřejnost. Hovořil při tom také cosi o sebepoznání a pokání . . .

Hyperkriticismus! Jaké směšné slovo, jaká myšlenková nestvůra tomu, komu literární myšlenka není hračkou, kdo vášnivě žije v myšlenkové sféře, kdo literárně myslí a pracuje. Ne menší logická absurdnost, než kdyby hovořil někdo o upřílišeném zdraví nebo o upřílišené síle.

A jaký žalostně nesprávný a ubohý názor na literární kriticismus jest podmínkou takového stanoviska! V Čechách stále ještě vidí se v kriticismu jakýsi rozkladný element, před nímž jest se míti na pozoru, který se musí držet na uzdě, nemá-li způsobit zlo a neštěstí. Že kriticismus jest přímo inspiratorem a kvasem nových útvarů literárních, že přímo vytvořil dobrou polovinu romantismu a realismu, že jest mocí kulturotvornou, o tom není ještě zdání. Nikdo, zdá se, neví, že

kriticismus — plný a důsledný a ne pouhý seslabený jeho odvar — jest nejpositivnějším dělníkem na díle všech velikých moderních duchů: tvořiti znamená stále více přemýšleti i theoreticky a souditi. Pánové nemají patrně tušení, v jaké absolutní ostří hnali kriticismus básníci jako Poe nebo Baudelaire: jak vědomě a kriticky tvořili, jak beze slevy soudili sebe i jiné, jak úsilně a opravdově přemýšleli i o ryze theoretických problémech uměleleckých a estetických, od otázek metafyfysiky umělecké až po jeho techniku. Nevědí, že dílo Goethovo dá se pochopiti jen úžasným integrálním prolnutím a sloučením kritika a básníka. Kdo četl „Correspondenci“ Flaubertovu, zachvívá se přímo při pohledu, jaký úžasný, hluboký a jemný kritický duch žil v tomto velikém prosateurovi a jak v díle jeho jest kriticismus přímo silou konstruktivnou. A stejně jest tomu u Dostojevského: jeho „Denník spisovatelův“ ukazuje typickou kritickou potenci, člověka, který dovede domyslit svůj soud do posledních důsledků, ducha krajně rozhodného, jemuž jest cizí všecka konciliantnost; jeho kritika revoluční filosofie francouzské, západního liberalismu, abych uvedl jediný příklad, jest typem veliké a vášnivé kritiky a zároveň inspirací nejedné románové partie v jeho díle: obojím vlá týž duch, týž rytmus, totéž životní teplo.

Ale našim rozšafným mládencům jest mysteriem sedmi zámky zavřeným každý opravdový myšlenkový život. Že myslitel hodný toho jména jest nesen vášní, že tvorby myšlenkové účastní se celý člověk, tělem duší, temperamentem i charakterem, nervy i srdcem, že kritická myšlenka jest myšlenkou jen za cenu, že je domyšlena, vyhráněna v poslední charakternost . . . jest pro ně pohádkou. Jim jest patrně kritika papírovým školským pensem, které se dá střihat dle lineálu.

Jest to všecko nejhorší diktantismus, filosofie prostředních a pohodlných. Jest to důsledek nejžalostnějšího mechanismu a materialismu: pánové představují si život hmotně složený z různých elementů a harmonii jeho rozumějí tak, že nesmí býti žádného mnoho a každého přibližně stejně. Sedm lotů fantasie, sedm lotů kritiky, sedm lotů citu, sedm vůle atd. . . . Rozměř si všecko dobře, milý synu: paralelogram sil a výslednice jde právě prostředkem. „Omne nimium vertitur in vicium,“ jest celá moudrost této filosofie prostřednosti, a slovo o zlatém středocestí celou jejich ethikou. Normál. Prostřednost a bezcharakternost jest jim již harmonií. A tvorba jen cosi negativného: vyhýbání se „krajnostem“. Spletli si neodpustitelně moudrost s pouhým chytráctvím a mechanismns pravidel a regulí se zákonem. Nemají tušení o celosti života, o duchu, který vlá a posvěcuje, o žáru, který nese a rytmuje, o vzdání se proudu velikého utrpení, veliké lásky, velikého hněvu, který vykupuje. Malodušná chasa, které se rozpadá a rozdrobuje v rukou všecko, čeho se dotkne.

A tak tedy: hyperkriticismus.

Cosi upřílišeného, výstředního, krajního.

A hned lineál sem a nůžky sem a střihat, střihat „krajnosti“!

Hyperkriticismus: jaká staronová fraze! Starý bídný kov přelitý do nové formičky — a v jádře jen stará nenávist, kterou se bránil vždy v Čechách diletantismus a pohodlná prostřednost proti literární myšlence a proti umělecké kázni. Stojí-li co při tom za zamyšlení, jest to nanejvýš jen to, že dnes tuto falešnou minci, tuto prázdnou populární frazi a heslo razí, odvažuje se razit spolek tak zv. pokrokové mládeže, mladorealistické generace.

Tedy hyperkriticismus. To znamená srozumitelnou a jasnou češtinou: ulamuj hrot svojí kritické myšlence, nedomýšlej své literární a umělecké myšlenky, nedociťuj svých literárních citů! Buď konciliantní a kompromissní, drž se středocestí! Vzdej se absolutních a čistých uměleckých postulátů, ber všecko jen à peu près! Zrazuj ve zdvořilé a rukavičkové formě svůj umělecký ideál!

A tato fraze razí se v Čechách dnes, kdy nemáme skoro kritiky ve vlastním smyslu slova, kdy spočítáš na prstech ruky roční žeň kritických studií a článků, které snesou měřítko opravdovosti a mají tušení o tom, co jest to umělecký zákon a umělecká tvorba, umělecký intellekt a estetické svědomí. Dnes, kdy není skoro kritiky, mluví se v Čechách o přílišnosti kritiky, o kritice přepjaté, krajní, zbytečné, škodlivé: dnes, kdy se v Čechách myslí a píše s větší opravdovostí, vroucností a znalostí o čistění ulic a vyvážení smetí z města než o věcech literárních a uměleckých, dnes, kdy vítězí na celé čáře nejhorší prostřednost a nejpustší banálnost,

dnes, kdy i listy, pokládané za lepší, přinášejí o věcech literárních a uměleckých nejbědnější žvast, nejpohodlnější triviality, nejskrčenější zbabělost . . .

Ano, pánové, vaše literární a umělecká filosofie jest zlý a špatný diletantismus, ochotničení ve světě, jehož celost, jednota a zákonnost vám uniká. Dostane-li se z vás někdo jednou k literatuře a k umění v poměr opravdu celý a čistý, pochopí pustotu fraze o hyperkriticismu, její logickou, noetickou absurdnost.

S kritikou jako se všemi věcmi ducha jest to úžasně prosté.

Dobré kritiky není nikdy mnoho, špatné kritiky není nikdy dost málo.

Dobrá kritika jest vždycky hyperkritickou ve vašem smyslu: vyhraňuje literární myšlenku v nejtvrdší a nejčistší tvar, odvrhuje všecko náhodné, vnější a kompromissní a propaluje se k vlastnímu bytostnému jádru a středu, jest zároveň charakterná i subtilná — váží dílo na vahách éthernych a slyší disharmonie, kterých přeslýchá obyčejné ucho. A tato dobrá kritika (v Čechách vzácnější nad zlato) jest vždycky kladná: ukazuje nejen, kde a v čem dílo kritisované zradilo zákon jednoty a svobody, ale naznačuje i, třebas jen ve skizze, jak jej mělo naplnit, v kterém směru leželo umělecké vykoupení.

Bylo-li čeho dnes v Čechách třeba, bylo to vystoupení proti kritice špatné, proti kritice slabé, plané a bezcharakterné. Jen ta jest negativná, jen ta poškozuje, jen ta zabíjí a otravuje prostě již svojí existencí: sama nevědomá a hrubá, sama korrumpovaná, korrumpuje jiné, kazí vzduch a činí jej nedychatelným. Jí se dnes dusíme, v ní, v její drzosti a pustotě dnes toneme.

Prosinec 1905. QUIDAM.

VOLNÉ KAPITOLY O STARŠÍM UMĚNÍ: I. DOJMY Z BAROKA.

M. J. — Patří k nevděku a nevýhodě všedního života, že jsme odvykli cenit a užívati věcí, kolem nichž chodíme denně. Nejsem Staropražan ve smyslu klubu za Starou Prahu; litoval jsem víc větve kaštanu, která před lety padla v Letenské ulici za oběť elektrické dráze, než domů na Staroměstském náměstí i prelatury, a faktum, že nám postavili na Riegrově nábřeží tak hrozné činžáky, rozčiluje mne víc, než kdyby městská rada zbourala ještě několik historických památek; ale mám Prahu rád po svém a vděčně.

Neznám krajiny, která by bohatěji mluvila k duši. Flâner — (nemáme snad ani český výraz, nejlepší důkaz, jak vzácna je sama věc) — chodit bez cíle, ale s očima otevřenýma pro každou zajímavost a každou krásu, pro nový detail nebo nuanci už známé scenerie, pro nenadálé osvětlení, neočekávanou perspektivu, — to je v Praze bohatě výnosné zaměstnání. Snad ne na poprvé; tak lacino se odhalí jen obecné pohlednicové krásy; ty pravé jsou diskretnější. Patina dvou tří věků a nános špíny, k němuž přidává každý den, zladily ku podivu všechno disparatní a nápadné po starých ulicích. Sám barok, tento v jádru tak theatralní a křiklavý styl, zdiskretněl časem a zapadl do celkové scenerie jakoby přírodní nutností; zahalily a otřely se výstřední nevkusy jeho architektury i skulptury, a jeho stavby i sochy plní dnes svůj dekorativní úkol stejně přirozeně jako krásný strom nebo balvan u cesty v lese — a jsou stejně málo všímány.

Bylo by divné překvapení, kdyby nám někdo představil nejpopulárnější díla pražského sochařství, sochy na Kamenném mostě, pojednou v sněhobílých sádrových odlitcích v síni musejní a donutil nás, abychom je prohlíželi nově, kriticky a do detailu; podivili bychom se jistě, jak pramálo je známe a jak mnoho z jich plastické krásy nám unikalo.

Stalo se mi cos takového nedávno na Vinohradech. Přišel jsem do štukatérské dílny pp. Duška a Sýkory v Balbínově ulici, v zadu v takovém typickém vinohradském dvoře, do něhož se dívají kuchyňská okna několika činžáků. K dílně přiléhá malá kůlnička ne právě representační, sloužící za skladiště; ale z její tmy a špíny svítil bělostí čerstvé sádry podivný, úžasný kolos, ohromný lesní muž. Vylézal po čtyřech z díry, plaše jako zvíře; uražený nos dodával jeho ornamentální hlavě se stylisovaným vlasem i vousem vzezření idiotismu. Ale ve hlavě není jeho síla; tělo jsou mohutné svazy a šlachy tuhé jak kořání stromů; pláty masa jsou připnuty pevně na jeho zádech, nohy jsou sloupy; kdyby vstal, obr, měřil by na čtyři metry — a myšlenka na to je blízká, neboť on žije; viděl jsem málokdy tak životem prosáklou hmotu.

Je to poustevník Garinus z Kuksu*), dílo M. Brauna. Neviděl jsem ho na místě, ale vyprávěli mi, kdož ho tam odlévali minulého léta, jak tam vylézá ze své jeskyně zarostlý mechem a travou, a znám jeho fotografie. Tam je částí lesa, se kterým srostl za dvě stě let; v kůlničce na Vinohradech působil celou svou plastickou silou jakoby byl vytvořen včera, a byl to imposantní kus.

Než přišel Braun do Kuksu, kde tesal své mistrovské kusy pro Betlém hraběte Šporka, barokní dílo pro barokního pána, měl pražskou svou činnost za sebou.

Připomenu jen letem, že k ní patří Luitgarda a sv. Ivo na Kamenném mostě, obři Clam-Callasova paláce, výzdoba Thunovského paláce v Nerudově ulici i obou paláců na Velkopřevorském náměstí, Bouquoiského i Maltézského.

Bydlíval v domku, který si sám postavil na rohu Vodičkovy a Široké ulice, nedaleko Hopfenštoků, kde připomíná deska jeho vrstevníka a soka, F. Brokoffa. Nevím, není-li zbytečno vypočítávat jeho práce, kolem nichž chodíme denně. Na mostě je to Vincenc i Prokop a velká skupina s Turkem, byl to František Xav. a Ignác z Loyoly; před Mikulášským kostelem na Malé straně stojí morový sloup, v Nerudově ulici mouřeníni Morozinského paláce; postavil i morový sloup na Hradčanech a oltář u sv. Havla, tesal náhrobek hr. Vratislava u sv. Jakuba i portál domu u Hopfenštoků. On s Braunem stvořili nám hlavní část barokní Prahy, celé museum v plein - airu — a že není v sádrových odlitcích, nezaslouží si věru míň pozornosti. Jejich díla jsou vždy krásně dekorativní, harmonují dokonale se svou architekturou a třeba vznikla v době, kdy se nekladlo na účelnost mnoho váhy, mají stále ještě víc zdravého smyslu, než mnohá dekorativní plastika dnešní: jejich kariatidy mají vždycky dost síly, aby unesly, co jim stavitel naložil, a jejich velké skupiny unesly tíhu dvou století, tu hroznou kritickou tíhu času, pod kterou se zhroutilo už tolik mladších.

*

VÝSTAVY.

Z pařížských výstav podzimních jsou hodny zaznamenání ještě výstava Théodora Rivièrea, Louisa Legranda a van Rysselberghea.

Théodore Rivière ma pěkné jméno jako obroditel drobné plastiky francouzské, plodného a rozkošného umění, které od dob Clodionových trpělo klassicistickou netolerantností a leželo ladem přes některé krásné náběhy, ale osamotnělé, jakým byl ku př. Ratapoil Daumierův, vrh geniálního ducha a geniální ruky, který nedošel pochopení a porozumění u vrstevníků. Z poslední doby před Rivièrem zasluhují jen zmínky práce Moreau-Vauthierovy a Falizeovy, které mají umělecký nerv. Rivièrea vyznačuje jemný smysl pro charakter a graciosní kouzlo, cit pro krásné hmoty, jimiž pracuje a v nichž dovede diskretně přivésti k platnosti jich vlastní řeč a ráz — všecko bez barbarské vtíravosti a hovornosti. Síla tato jest patrna i v nové jeho výstavě. Stříbro a bronz jsou velmi delikátně vytěženy v kovovou symfonii v sošce Pávově; jinde, jako ku př. v Mlčení vyziskán jest dojem až tajemný ze slonové kosti. Sošky Rivièreovy jsou většinou velmi sladkými skvosty; Rivière vystihuje v nich šťastně charakter civilisací a raç; jeho negři, arabští jezdci, tunisské Židovky, Annamitky jsou charakterisováni s ostrou typičností; jeho figury historické jako Salammbô, barbaři, římští a hellenští vojáci mají mnoho kouzla. Jedné části díla Rivièreova vadí však jakási suchost, těsnost, drobnost formová, nedostatek širšího, úhrnnějšího stylu; vada ta jest patrna zvláště u některých moderních portrétů jeho.

Louis Legrand jest vysoce ceněným mistrem svého oboru, umělcem bohatého tvořivého fondu, živého, vášnivého jazyka. V nové výstavě ukazuje, že se neustále rozvíjí, zkoumaje své postupy, hledaje nová podání. K staré drsnosti přidává dnes pokusy o modelaci velmi zjemnělou a sladkou nebo užívá velmi zdrželivě barvy, která udává u něho úhrnně a klassicky dvěma třemi diskretními tóny čáru obzorovou nebo skupinu stromů; nebo konečně podává s neomylnosti bezpečnou jemnost pointe sèche.

Van Rysselberge jest dnes jedním z význanmých pointilistů; svojí technické methody užívá s logickou silou, volně a široce; působí dojmem trochu drsným, ale malba jeho má také pozoruhodnou pevnost; plány jeho obrazů se nekolísají. Zvláště šťastným jest Rysselberge ve studiu nahot; miluje a chápe tělo ženské jako jeho velcí umělečtí předkové a jeho studie rudkové mají klassickou úspornost a sladkou harmonii. Jeho dekorativné komposice jsou klidnými a intimními symfoniemi a mají ideální snivost. V rukou van Rysselbergeových vůbec pointilismus, který chtěl vystihovati původně plein-air, har-

*) Viz články prof. J. Maudra v „Díle" 1903 a v „Máji" 1904.

monisuje se často v umění dekorativně intimní.

*

V Berlíně u Schulteho nedávno výstava padesáti a několika prací Hammershöiových. Hammershöi jest delikátní umělec se staromistrovskou kulturou zrakovou; řeč jeho není právě zvláště dánská, spíše evropská; blouzní o diskretní barvě a intimním kouzlu starých Hollanďanů, o čistotě Terborgovské; své harmonie rád ladí do stříbrné šedi, do chladné zeleni. Nejlepší jest v architekturách; jeho dánské zámky s bílozelenými střechami a stříškami viděné v šedé mlze, před chladným mořem, mají mnoho malířského kouzla.

*

Ve Vídni na počátku listopadu m. r. byla vydražena umělecká pozůstalost jednoho z řídkých a ryzích umělců vídeňských, Rudolfa Ribarze, který zemřel po trapné chorobě před rokem. Ribarz byl oddaným a šťastným stoupencem francouzské „paysage intime“, mistrů Barbizonských. Jako 27letý mladý muž přišel r. 1875 do Paříže, kde po dlouhých bojích zvítězili právě velcí mistři Fontainebleauští.

Millet a Corot nedávno zemřeli, ale Daubigny a Dupré ještě žili a s oběma podařilo se Ribarzi vejíti v osobní styk; zejmena Daubigny prohloubil a zjemnil jeho malířské zření, zjevil mu malířské hodnoty a odvrátil jej od přílišné kresby předmětové. V Paříži prožil Ribarz šestnáct let často velmi krušných, ale zde stvořil také své nejlepší práce. Ve svých dílech snažil se po krásné formě malířského, velce viděného a velce myšleného dojmu, po tónové kráse starých mistrů, po intimním podání kouzla přírodního. Z Normandie a Picardie a pak z Holandska přinesl si nejlepši svoji žeň. Vedle toho kreslíval znamenité studie rostlinné a plodové a tyto dekorativné práce byly příčinou, že byl povolán r. 1891 na uměl. průmyslovou školu vídeňskou jako učitel malby květinové. Nerad opouštěl Paříž. Ve Vídni chřadnul a úpadek jeho zdraví je ovšem patrný i v pracích z této poslední jeho doby; jsou to jen paběrky jeho pařížské žně.

*

Referentská povinnost, v tomto případě svrchovaně trapná, nutí nás zaznamenati dvě pražské také-výstavy: vánoční umělecko-průmyslovou výstavku v Museu umělecko-průmyslovém a výstavku ženského umění českého na Josefském náměstí. Vánoční umělecko-průmyslová výstavka jest již chronické zlo, které se každým rokem zhoršuje, a poslední léta klesla již pod úroveň nejlaxnějšího kupeckého vkusu. Za to lukulské hody, které nám české t. zv. umělkyně připravily ze svých ručních prací, byly cosi z brusu nového, pokud víme bez praecedence posud v Praze; přáli bychom si jen z plna srdce, aby byly také bez pokračování a zůstaly tak opravdu jedinečné v každém smyslu slova. Šlechetné přání po prodeji, které inspirovalo tento podnik, dá se snad ukojit i jinak, aniž by bylo třeba zneužívat a brát nadarmo slov „umění“ a „umělkyně“ a sehrávat nechutnou vystavovací ceremonii, kde k tomu není žádných, ale naprosto žádných vnitřních důvodů.

*

Výstava V. Radimského, Praha, Eliščina tř. čís. 6, od 3.—31. prosince 1905. Po dvou létech, která uplynula od jeho poslední výstavy, zůstal si V. Radimský zcela věrným. Je to týž podnikavý, energický malíř, vyjadřující se hotově a jistě Monetovskou, trochu zhrublou a zpovšechnělou manyrou. Je hodně barevného smyslu a trefně objektivního pozorováni v jeho práci; přinesl také některé nové motivy tentokrát, zašel až do Holandska pro ně, na břehy kanálů a mezi záhony tulipánů, zvykl si vstávat časněji, než vstává většina krajinářů, a zastihl tak zajímavé nálady před a při východu slunce — ale tyto vnější okolnosti nezměnily praničeho na jeho způsobu nazírání ani vyjadřování a nepřidaly ani půl stupně vnitřního tepla jeho obrazům; a tak projdete letošní výstavou se stejně chladným, trochu nuceným uznáním jako předcházejícími.

*

V pavilloně Manesově pod zahradou Kinských vystaveno do konce ledna 126 prací malíře F. Šimona, doklady to jeho vývoje až do nejposlednějších dnů.

Příští XIX. výstava obsahovati bude 80 obrazů ruského malíře dekoratéra a stylisty z družiny „Mir Iskusstva“ Mikuláše Konstantinoviče Roericha. Nenaskytnou-li se překážky při dopravě, otevřena bude již v prvých dnech února. Po této následovati bude Jarní výstava členská.

*

Kolekce 45 obrazů Vincenta van Gogha vystavena nyní po Berlíně (u Cassirera) a Drážďanech (u Arnolda) ve Vídni od 5. ledna v nové filiálce galerie Miethkeovy na Příkopech.

*

Vídeňská „Secesse“ vystaví v lednu a únoru kolektivně práce mnichovských umělců, sdružených v „Scholle“, k nimž náleži mimo jiné: R. M. Eichler, F. Erler, M. Feldbauer a A. Münzer.

*

V Berlíně pořádá Keller a Reiner posmrtnou výstavu děl Const. Meuniera obsahující celou uměleckou pozůstalost jeho, více jak 200 praci, mezi nimi i nedokončený návrh Zolova

pomníku určený pro Paříž, a pro musejní místnosti upravený model „Pomníku práce".

Výstava otevřena bude 10. prosince v staré budově státní hudební školy.

*

Pařížský „Salon d' Automne" uspořádá v Ecole des Beaux-Arts soubornou výstavu Paula Gauguina čítající as 350 prací.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Schleissheimská galerie u Mnichova, vzácná již díly velikého a nešťastného Hanse von Marées, byla v posledním roce rozmnožena o souborné dílo jiného, velmi zajímavého a vášnivě bolestného umělce, který padl v půli dráhy, žáka Maréesova, barona Pidolla von Quintenbach; vdova umělcova darovala je galerii za podmínky, že budou práce jejího manžela spojeny s dílem jeho učitele a přítele. Osud Pidollův má mnohou obdobu s osudem Maréesovým; jako Marées jest i Pidoll raněn chimerou dokonalosti, jest obětí uměleckého svědomí do krajnosti úzkostlivého a přecitlivělého; jako Marées propadá Pidoll hloubavosti, pochybám, z nichž uniká sebevraždou. Zvláštní hluboké a psychické kouzlo, jakási pečeť mysteria, leží na některých pracích Pidollových, tak na Narcissu, z něhož mluví kult bolestné krásy, veliké androgynní krásy vinciovské, touha velikosti a melancholie pozdě narozených. V některých pracích jest patrný vliv nauky Maréesovy, který působil široko ve svoje vrstevníky, i v umělce, kteří stopy vlívu tohoto dovedli chytře maskovat, jako byl Lenbach. V Dělnících jsou patrny vysoké lekce Maréesovy, přiblížení se k zákonnému rytmu, ke kanonické čistotě linie. Nejčistším malířským kouzlem jsou proniknuty však některé Pidollovy portréty, zvláště jeho autoportrét, dílo plné mysteriosní suggesce, veliké vnitřní silou, vnitřním charakterem; vedle něho působí proslulé „psychologické" portréty Lenbachovy tupě a bez duše prázdným a pustým materialismem.

*

Nákladem Arnoldovým v Drážďanech vyšly souborně lepty Manetovy s předmluvou Theodora Dureta. Lepty Manetovy jdou od jeho uměleckých počátků až do jeho smrti; jeden z prvních, „Silentium", jest z jeho prvních uměleckých let, poslední, „Jeanne", z r. 1882. Činnost jeho grafická vrcholí v létech 1862—67; tehdy miloval hlavně španělské motivy. Někde spokojuje se pouhým naznačením toho, co chtěl, jinde jest velmi propracovaným, tak ku př. v malé rytině podle „Olympie", která byla přílohou k „Revue du XIXe siècle", v níž tiskl Zola kritický článek, v „Lole de Valence" a v „Dítěti s kordem". Někdy překládá do leptu staré obrazy nebo obraz vlastní, jindy podává původní komposice i portréty, tak portrét Poeův a Baudelaireův. Z předchůdců svých v leptání cenil nejvýše Goyu a Canalea. — Týmž nákladem vyšlo i leptané dílo Zornovo, spracované Fortunatem ze Schubert-Soldern a obsahující jeden lept a dvacet tabulí světlotiskových a velmi pečlivý popis jednotlivých stavů ploten.

*

Alfred Lichtwark, známý německý historik výtvarný, vydal u Cassirera v Berlíně dvě nové knížky: Der Deutsche der Zukunft a Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg. Obsahem první práce jsou hlavně úvahy o postavení moderního musea k dnešním snahám kulturním a boj o vytvoření jednotné kultury proti učeneckému barbarství. Druhá práce jest rozkošnou causerií cestopisnou s pohledy do uměleckého i kulturního života dánského i německého.

*

Pečlivou prací věnovanou hollandské historii malířské jest Johanny de Yongh Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwickelung. Nákladem Cassirerovým v Berlíně.

*

Známý vídeňský výtvarný kritik, Ludwig Hevesi, vydal u Konegena ve Vídni Acht Jahre Sezession. Jest to velmi podrobná kronika a kritika novějších snah ve vídeňském umění výtvarném. Hevesi má jedinou přednost a dosti relativnou: jakousi svěžest a vnímavost, která v jeho věku nebývá pravidlem, alespoň ne u nás; jinak kritický intelekt a charakter jeho není právě veliký; v knize zůstává často, příliš často na povrchu a odbývá feuilletonisticky otázky, které žádají opravdovějšího promyšlení a rozhodnutí. U nás máme o výtvarné kultuře a principielných otázkách uměleckých snad jednu, snad dvě knihy, které stojí výše než kniha Hevesiho. Ale: o knize Hevesiho se ve Vídni mnoho píše, kniha Hevesiho se, jak víme, mnoho čte a kupuje, přes to, že stojí 12 K. U nás o knize estetických a uměleckých studií, třebas byla za řadu let jediná, jež má opravdové myslitelské a umělecké posvěcení, mlčí časopisy a kniha tlí v skladišti nečtena a nekupována. Také rozdíl mezi Vídní a námi, mezi kulturou naší a vídeňskou — ale pochybuji, zda pro nás, pro gros našeho obecenstva a naší kritiky, pro celkovou naši úroveň, lichotivý.

*

Amsterdam oslaví 15. července 1906 velkolepým způsobem třísté výročí narozenin Rembrandtových. Plán a způsob oslavy této liší se však velmi výhodně od běžných šablon a jest hoden pozornosti všude jinde, v první řadě u nás. Účelem národního svátku holandského jest pochopiti a oceniti správně velikost Rembrandtovu a pak usnadniti a sprostředkovati její pochopení vrstvám nejširším; toho se chce docíliti jednak vědeckými publikacemi, jednak reprodukcí a co nejširší popularisací některých děl mistrových. Janu Vethovi bylo uloženo, aby napsal o životě a díle mistrově celkovou studii, odpovídající dnešnímu stadiu vědy historické a estetické a vyčerpávající posavadní badání rembrandtovské formou stručnou a jadrnou. Studie ta vydána bude ve vkusné umělecké úpravě. Současně bude vydán první svazek Prentenbyble, v niž budou pojata všecka díla Rembrandtova, obrazy, lepty i kresby, vztahující se k bibli a doprovázena dotyčnými verši biblickými. Pamětné desky budou zasazeny na různé domy, v nichž bydlil mistr, a dům v Joden-Breetstraatě, jejž koupilo město, bude pozměněn v museum věnované vzpomínkám na život malířův. Slavné obrazy mistrovy, Noční stráž a Syndikové, budou vystaveny novým způsobem, v příznivém osvětlení, v přístavbě, která se buduje již při Rijksmuseu a bude otevřena v den slavnostní.

*

V dubnu vydá Harry hr. Kessler, předseda německého „Künstlerbundu", francouzsko-německou monografii o Gauguinovi a zakoupil v Paříži pro tuto výhradní reprodukční právo jeho děl. Přes to můžeme sděliti, že podařilo se nám získati k reprodukci některá díla Gauguinova a přineseme ukázky již v příštím čísle.

*

Z Bristolu se oznamuje, že ve skladištích akademie krásných umění byly nalezeny tři obrazy Hogarthovy: „Kladení do hrobu", „Svaté ženy u hrobu" a „Nanebevstoupení". Prado bylo rozmnoženo dvěma obrazy Velasquezovými, jež mu odkázala zemřelá vévodkyně de Villahermosa.

SOUTĚŽE.

„Manes" vypisuje členům přístupnou soutěž na plakát pro příští jarní výstavu členskou (pořadem XX.). Pro plakát, který proveden bude u velikosti 80 × 110 cm. litografickým tiskem nejvýše čtyřmi barvami, zaslány buďtež skizzy do 22. února 1906 na adresu „Manes" Praha II., Vodičkova ul. 38. Soutěž je anonymní a soutěžící volí jednoho člena poroty, jehož jméno napíší na obálku s heslem. Za výbor voleni jsou do poroty Jan Kotěra a Vlad. Županský. Jediná cena 200 K udělena bude návrhu schopnému provedení a je současně honorářem za provedení na kámen.

*

Při nadání, založeném architektem Ant. Turkem pro mladé umělce, aby v cizině se mohli dále vzdělávati, uprázdněno jedno místo s požitkem 1600 K, určené tentokráte pro architekta, které může být prodlouženo i na druhý a třetí rok. V případě tom zavazuje nadace aspoň k 1 roku pobytu v Římě. O nadaci ucházeti se mohou architekti české národnosti a občanského původu. Žádosti opatřené doklady podány buďtež radě král. hl. města Prahy do 16. února 1906 v podacím protokole referátu humanitního Praha I., Rytířská ul. 404.



PAUL GAUGUIN.
ŽENA S MANGOS.

MAURICE DENIS.

VLIV PAULA GAUGUINA.

Nejodvážnější z mladých umělců, kteří navštěvovali kolem roku 1888 Akademii Julianskou, neznali skoro úplně velikého uměleckého hnutí, jež pod jménem impressionismu právě zrevolucionovalo umění malířské. Byli u Rolla, u Dagnana; obdivovali se Bastienovi Lepageovi; mluvili o Puvisovi s uctivou lhostejností, nedůvěřujíce mu v nitru, umí-li kresliti. Díky Paulu Sérusierovi, tehdy massierovi „malých atelierů“ — funkci to, kterou plnil se skvělou fantasií — průměr byl zde zajisté mnohem kultivovanější než většina akademií: mluvilo se tu obvykle o Péladanovi a o Wagnerovi, o koncertech Lamoureuxových a o literatuře dekadentní, kterou ostatně jsme špatně znali: žák Ledrainův zasvěcoval nás do literatury chaldejské a Sérusier vykládal nauky Plotinovy a Alexandrijské školy mladému Mauricі Denisovi, který se zde připravoval na zkoušku filosofickou.

Teprve na počátku školního roku 1888 jméno Gauguinovo bylo nám objeveno Sérusierem, vracejícím se z Pont-Aventu, který nám ukázal, ne bez tajemství, víko doutníkové schránky, na níž jsme rozeznali krajinu beztvarou, jak byla syntheticky formulována, ve fialové, v cinobru, ve veronesské zeleni a v jiných čistých barvách, jak vycházejí z tuby, skoro bez smísení s bělí. Jakým vidíte tento strom, řekl Gauguin před koutem v Lese Lásky: jest hodně zelený? Položte tedy zelenou, nejkrásnější zelenou svojí palety; — a tento stín spíše modrým? Nebojte se tedy a namalujte jej modrým.

Tak se nám představil po prvé v paradoxní, nezapomenutelné formě plodný koncept „plochého povrchu pokrytého barvami sestavenými v určitém řádu“. Tak jsme poznali, že každé umělecké dílo jest transposicí, karikaturou, vášnivou rovnomocninou přijatého dojmu. To byl počátek rozvoje, jehož se účastnili bezprostředně H. G. Ibels, P. Bonnard, Ranson, M. Denis.*) Počali jsme navštěvovati místa velmi přehlížená naším patronem Julesem Lefebvrem: polopatro domu Goupilova na boulevardu Montmartrském, kde Van Gogh, bratr malířův, ukazoval nám současně s Gauguiny z ostrova Martinique i Vincenty, Monety a Degasy — krám otce Tanguyho v ulici Clauzel, kde jsme objevili, a s jakým vzrušením, Paula Cézannea.

Velmi filosofický intellekt Sérusierův přeměňoval velmi rychle ve vědeckou doktrinu, která měla na nás rozhodný vliv, nejmenší slova Gauguinova. Neboť Gauguin nebyl professorem. Bylo mu to sice vytýkáno: Lautrec dopřával si zlomyslnou rozkoš nazývaje jej takto. Ale naopak: byl to intuitiv. V jeho hovorech jako v jeho spisech byly šťastné aforismy, hluboká pozorování, konečně tvrzení lo-

---

*) Nemám pretense jmenovati tu všecky „žáky“ Gauguinovy. Jedni, jako Armand Séguin, stýkali se s ním horlivě v Bretagni. Jiní přijali jeho vliv jen prostřednictvím Sérusiera: tak Jan Verkade, který došel ze Syntetismu k Svatým Mírám a stal se jedním z nejvýznamnějších umělců Školy Beuronské. U Ed. Vouillarda krise, vyvolaná ideami Gauguinovými, netrvala dlouho: vděčí jí však přece důkladnost skvrnové soustavy, o niž opírá intensivní a delikátní kouzlo svých komposicí. Pokud jde o A. Maillola, pochybuju, že se kdy setkal s Gauguinem: a přece jakou školou pro tohoto Řeka z krásné doby byly xoany Mistra z Pont-Avenu!

giky, která nás uváděla v úžas. Nezúčtoval si je, myslím, až později, když, opustiv Bretagne, kde se shromažďovali jeho stoupenci,*) ve chvíli velikých manifestací literárního symbolismu nalezl v Paříži svoje idee v soustavné a raffinované formě, kterou jim dal na příklad Albert Aurier.

Snad nebyl to on, kdož vynalezl Syntetismus, který stykem s literáty stal se Symbolismem; E. Bernard vystupuje v této sporné otázce velmi rozhodně pro to. Ale nicméně Gauguin byl Mistrem, nepopiraným mistrem, jehož paradoxa byla sbírána a kolportována, jehož talentu, hovornosti, gestu, fysické síle, rvavosti, nevyčerpatelné obraznosti, odolávání alkoholu, romantismu allur jsme se obdivovali. Tajemství jeho vlivu bylo v tom, že nám poskytoval jednu nebo dvě velmi prosté idee nutné pravdy ve chvíli, kdy nám chybělo úplně každé poučení. Tak, aniž sám kdy hledal krásu ve smyslu klassickém, přivedl nás skoro hned k tomu, že jsme se jí zaujali. Chtěl především podati karakter, vyjádřiti „vnitřní myšlenku" i v ošklivosti. Byl ještě impressionistou, ale tvrdil, že čte v knize „v níž jsou napsány věčné zákony Krásna".**) Byl tndividualistou do zuřivosti, a přece připínal se k lidovým tradicím, nejkollektivnějším, zcela anonymním. — Vysledovali jsme si zákon, nauku, methodu z těchto kontradikcí.

Ale ideál impressionistický dalek byl zastaralosti, v této době již vzdálené. Bylo možno žíti ze zkušeností Renoirových nebo Degasových. A Gauguin nám je předával obtížené již výpůjčkami, jež sám učinil u klassické tradice a u Cézannea. Přinášel nám Cézannea ne jako dílo geniálního neodvislého malíře, nepravidelného mistra ze školy Manetovy, ale jako to, čím skutečně jest, vyústěním dlouhé snahy, nutným výsledkem veliké krise.

Impressionisté, vykládaní jeho díly a jeho paradoxy, znamenali stále ještě slunce, rozptýlené světlo, komposiční volnost, smysl valeurů podle Corota, měňavou techniku, zálibu ve svěží barvě, konečně japonismus, tento kvas, který pozvolna pronikl celé těsto — ano, to to bylo; ale vedle toho i cosi jiného. Ohlašoval nám dva odkazy zároveň.

Osvobodil nás ode všech pout, jež myšlenka o kopírování ukládala našim malířským instinktům. V atelieru, kde nejhrubší realismus nastoupil po pošetilém akademismu posledních žáků Ingresových, kde jeden z professorů, Doucet, nám radil, abychom zostřili zajímavost náčrtového sujetu, čerpaného z utrpení Kristova, tím, že bychom využili fotografií Jerusalema — toužili jsme po radosti „vyjádřiti sebe", jíž se dovolávali tak naléhavě také mladí spisovatelé tehdejší. Theorie rovnomocnin skytala nám k tomu prostředky, odvodili jsme ji z jeho výrazného obrazářství; dával nám právo k lyrismu; a bylo-li na př. dovoleno namalovati cinobrově strom, který se nám zdál v tu chvíli velmi červeněžlutý, proč nepřevést plasticky v přepětí ty dojmy, jež ospravedlňují metafory básníků? Nepřisvědčit až k deformaci zakřivení krásných ramen, nepřehnat nakrovou bělost inkarnátu, nesymetrisovat ztrnulost větvoví, jímž nezachvívá žádný vítr?

To nám vykládalo celý Louvre a Primitivy a Rubense a Veronesa. Doplnili jsme pouze rudimentární nauku Gauguinovu tím, že jsme nahradili prostotnou ideu krásných čistých barev ideou krásných harmonií, nekonečně různých jako příroda; přizpůsobili jsme stavům naší citovosti všecky prostředky palety; a divadla, která je motivují, stávala se nám tolikéž znaky naší subjektivity. Hledali jsme rovnomocniny, ale rovnomocniny v kráse! — Vedle nás Američané přepjatě svědomití rozvíjeli stupidní obratnost kopistickou, okreslujíce v špinavém světle banální formy nějakého bezvýznamného modelu. My měli oko naplněno nádherami, jež Gauguin přivezl z Martiniku a z Pont-Avenu. Zářivé sny vedle bědných realit oficielního vyučování! Bylo to blahodárné opojení, nezapomenutelný entusiasmus. Nad to Sérusier nám dokazoval Hegelem a těžké články Alberta Auriera kladly důraz na ten fakt, že logicky, filosoficky má pravdu Gauguin.

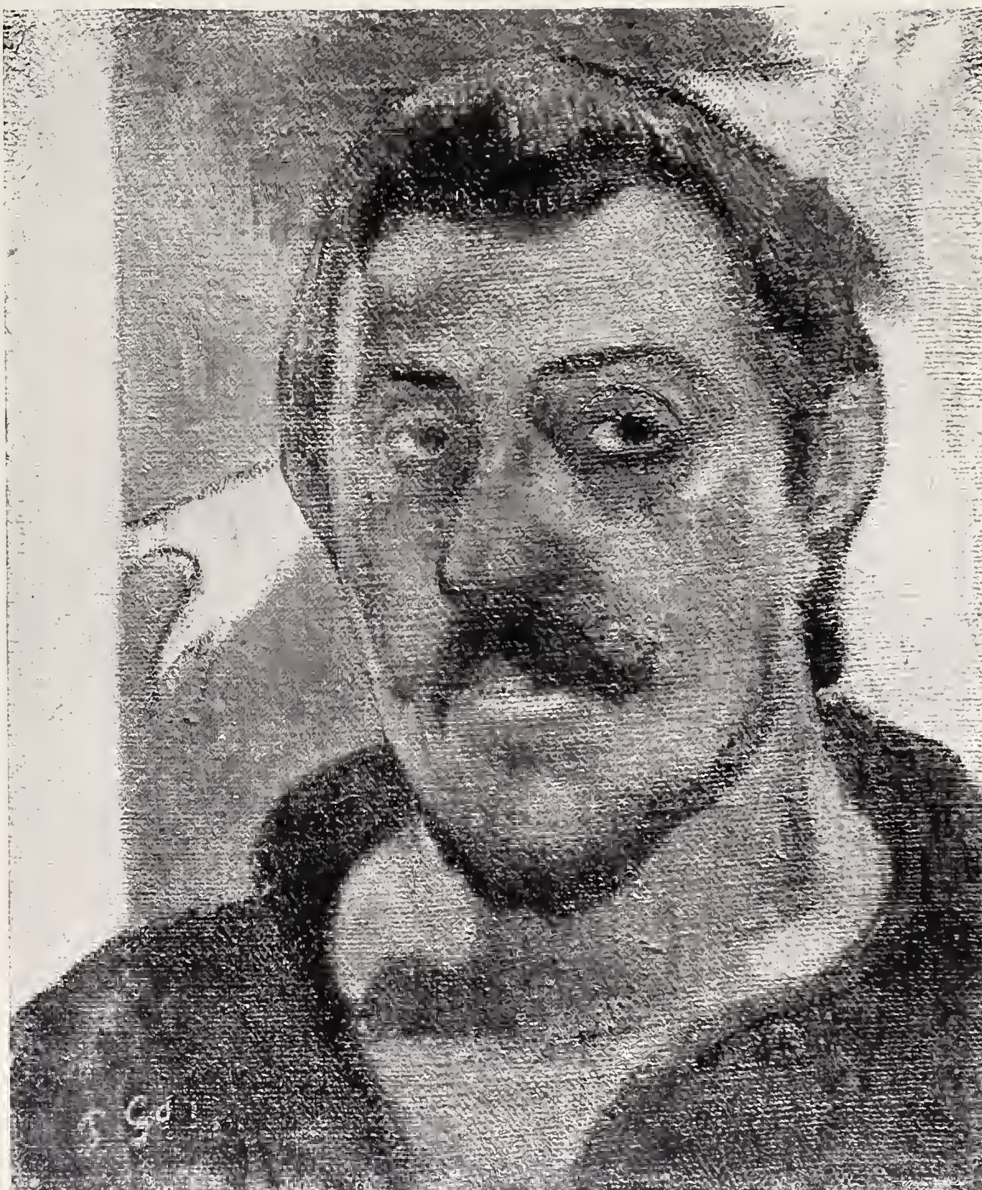
Necítili jsme valně tehdy chuť jeho exotismu, quasi barbarské raffinovanosti jeho impressionismu. Viděli jsme v něm jen rozhodný příklad Výrazu Dekorem.

Slovo ‚dekorativní' nebylo tehdy ještě „smetanovým dortem" diskussí mezi umělci a dokonce mezi lidmi ze společnosti.

---

*) A také jeho přátelé: Émile Bernard, Filiger a snad i Chamaillard, kteří měli jakýsi vliv na rozvoj jeho ideí. Nezapomeňme také, že se mnoho stýkal s Van Goghem.

**) Předmluva ke katalogu Armanda Séguina r. 1895.



▪ PAUL GAUGUIN. ▪
VLASTNÍ PODOBIZNA.


P. GAUGUIN.
▪ V LESE. ▪

Gauguin s řídkou sebevědomostí bránil se proti svým nejjasnovidnějším obdivovatelům, že by byl dekoratér. Faktum, že se přiznával býti řemeslníkem, že vyráběl nábytek, hrnčířské zboží, že zdobil i svoje dřeváky, dávalo nám cítiti velmi živě apostrofu Aurierovu: „Eh, což! nemáme v našem zmírajícím století než jednoho nebo snad dva veliké dekoratéry, počítajíc v to Puvise de Chavannes, a naše hlupácká společnost bankéřů a techniků odepírá tomuto vzácnému umělci nejmenší palác, nejnepatrnější národní barabiznu, kam by mohl zavěsit nádherné pláště svých snů." (Revue encyclopédique, duben 1892.)

Jeho poctivá, stejnorodá, křepká a široká faktura, kterou měl patrně od Cézannea, byla stejně vzdálena vědeckého pointillismu jako lakovaných úskoků prvních žáků Moreauových. Prováděl 6decimetrový obraz se šířkou nesmírné fresky. A odtud odvodili jsme tu moudrou maximu, že každý obraz má za účel dekorovati, má býti ornamentálním.

Nového umění a jeho snobismu nebylo ještě. Výstava z roku 1889 neobjevila dosud hledání ciziny, zvláště Angličanů.

Tak tedy bylo mu dopřáno, že v jedinečné chvíli vrhnul do ducha několika mladých lidí to oslnivé světlo, že umění jest především prostředkem výrazovým. Naučil je, snad aniž chtěl, že každý umělecký předmět má býti dekorativný. Konečně příkladem svého díla dokázal, že



P. GAUGUIN. ▪ ZÁTIŠÍ. ▪

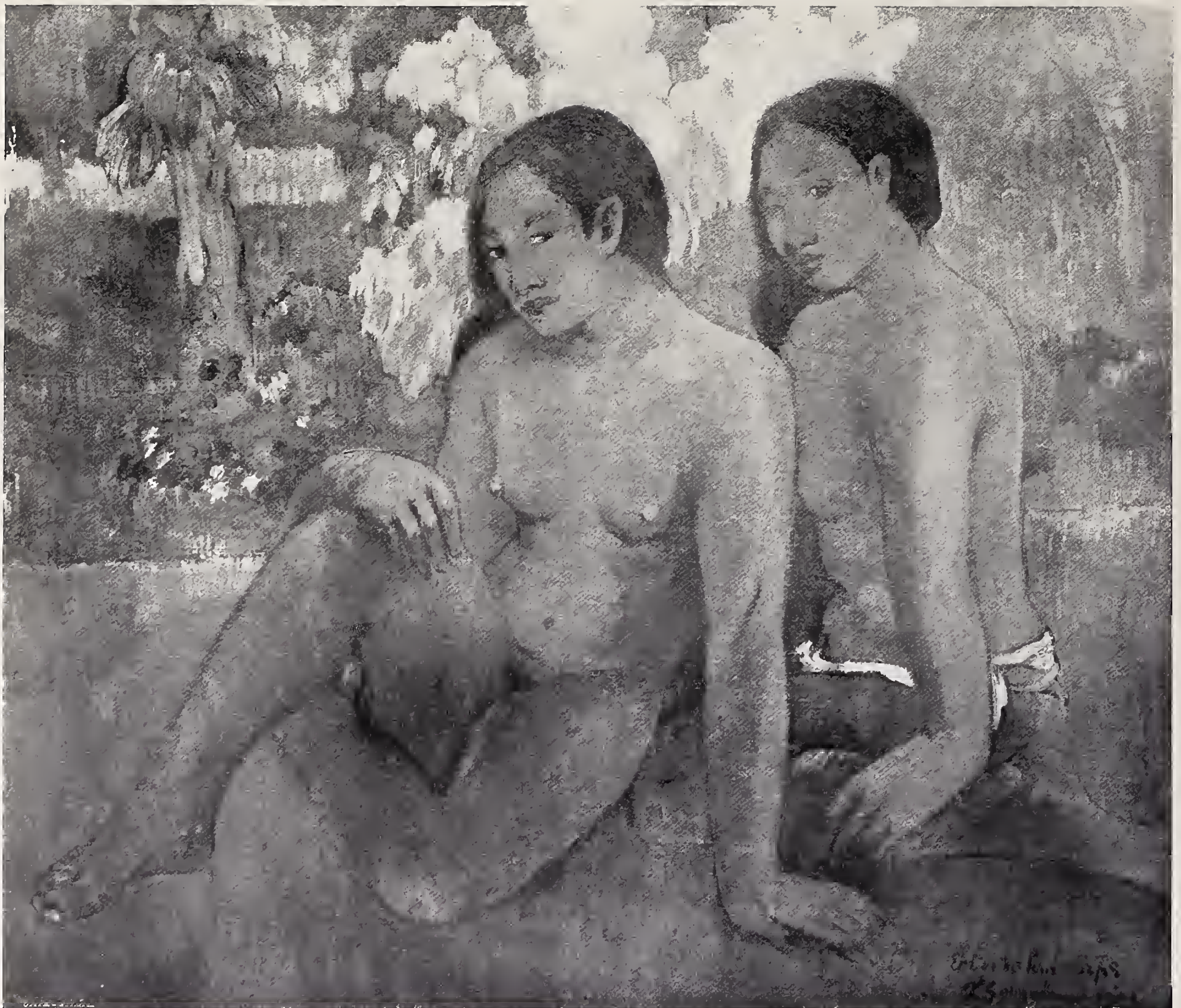
všecka velikost, všecka krása nestojí za nic bez zjednodušení, jasnosti, stejnorodosti látkové.

Neměl nic artistního v distinguovaném smyslu slova, který se nám nelíbil již tehdy, před patnácti léty; jeho smyslnost zajisté byla vzácna, ale díla jeho byla drsná a zdravá. Ospravedlňoval úplně etymologickou slovní hru Carlyleovu o génie a ingénuité.*) Cosi bytostného, hluboce pravdivého prýštilo z jeho divošského umění, z jeho předvěkého zdravého rozumu, z jeho silné prostoty. Paradoxa, která trousil v hovorech, nepochybně aby vypadal stejně pretenčně jako ostatní, a pak proto, že byl Pařížan, skrývaly základní nauky, kořenné pravdy, věčné idee, bez nichž žádné umění v žádné době nemůže se obejíti. Ponořil do nich malbu. Byl naší korumpované době jakéhosi druhu Poussinem bez klassické kultury, který místo aby šel do Říma studovat s klidem antické památky, snažil se horečně, aby odkryl tradici pod hrubým archaismem bretonských kalvarií a maorských idolů nebo v nediskretních barvách obrazů épinalských. Ano, ale jako veliký Poussin miloval vášnivě prostotu, jasnost a podněcoval nás, abychom upřímně chtěli; a také jemu syntésa a styl byly skoro synonymy.

Přeložil F. X. ŠALDA.

---

*) Genius a naivnost z lat. ingenium. V češtině není možno zachovati této podoby kmenové. Poznámka překl.



PAUL GAUGUIN.
ZLATOVÁ TĚLA



PAUL GAUGUIN. — ÚTĚK.



P. GAUGUIN.
■ KRAJINA. ■

Z LISTŮ A POZNÁMEK PAULA GAUGUINA.

(POKRAČOVÁNÍ.)

[Proslulý list, v němž vypisuje Gauguin svůj tragický styk s Vincentem van Gogh a jejich poměr umělecký; leccos musí býti čteno cum grano salis, zejmena místo o vlivu Gauguinovu ve Vincenta van Gogh: polemika o vztahu tom není ve francouzské literatuře posud uzavřena.]

Již dávno mám chuť psáti o Van Goghovi, a provedu to zajisté jednoho krásného dne, až budu v náladě: pro chvíli chci vypravovati o něm, nebo lépe řečeno o nás obou, některé věci způsobilé, aby vymýtily omyl, který byl šířen v jistých kruzích.

Náhoda způsobila, že za mého života více lidí, kteří se se mnou stýkali a se mnou rozprávěli, sešílelo.

Oba bratři van Goghové jsou z nich, a jedni ze zlomyslnosti, jiní prostoduše připisovali mně jich sešílení. Zajisté jsou lidé, kteří mohou míti větší nebo menší vliv na svoje přátele, ale odtud k vyvolání šílenství jest ještě daleko. Dlouho před katastrofou psal mi Vincent z léčebného ústavu, kde byl ošetřován:

„Jak jste šťasten, že jste v Paříži! Tam jsou nejspíše ještě kapacity všeho druhu a měl byste zajisté jít na poradu k specialistovi, aby vás vyléčil ze šílenství.“ Nejsme-liž všichni trochu blázny? Rada byla dobrá a proto jsem jí nenásledoval, nepochybně z chuti odporovati.

Čtenáři „Mercuru“ mohli se přesvědčiti z listu Vincentova, uveřejněného před několika lety, o naléhavosti, s jakou mne volal do Arlesu, abychom založili po jeho idei atelier, jehož by byl ředitelem.

Pracoval jsem v té době v Pont-Avenu v Bretagni a buď že mé započaté studie poutaly mne k tomuto místu, buď že neurčitým instinktem předvídal jsem cosi neobyčejného, odporoval jsem dlouho až do dne, kdy, přemožen upřímným přátelstvím Vincentovým, dal jsem se na cestu.

Přišel jsem do Arlesu na konci noci a očekával jsem jitro v noční kavárně. Její patron zahleděl se na mne a zvolal: „To jste vy, ten kamarád: poznávám vás.“

Můj portrét, který jsem poslal Vincentovi, stačí vysvětliti tento výkřik patronův. Ukázav mu můj portrét, Vincent mu vysvětlil, že jest to kamarád, který má přijít sem příště.

Ni příliš záhy, ni příliš pozdě šel jsem vzbudit Vincenta. Den byl obětován mojí instalaci, mnohému povídání, procházce, věnované obdivu kras arlesských a kras Arelaťanek, jež, mimochodem řečeno, nedovedly mne uvésti v nadšení.

Od druhého dne věnovali jsme se dílu: on pokračuje v něm, já začínaje znova. Jest třeba pověděti vám, že jsem neměl nikdy té tvořivé snadnosti, již jiní bez mučení nalézají, sotva namočí štětec. Ti vystoupí ze železnice, vezmou svoji paletu a v mžiku posadí vám na plátno sluneční effekt. Když je to suché, jde to do Luxembourgu a je to podepsáno: Carolus Duran.

Neobdivuji se obrazu, ale obdivuju se člověku: — on, tak bezpečný, tak klidný! — já, tak nejistý, tak znepokojený!

V každé zemi jest mně třeba inkubační doby, abych se pokaždé naučil podstatě rostlin, stromů, celé přírody konečně, tak mnohotvaré a tak rozmarné, která nechce nikdy dáti se uhodnouti a poddati se.

Trvalo to tedy několik týdnů, než jsem jasně postihl drsnou chuť Arlesu a okolí. Přes to pracovalo se statně, zvláště Vincent. Z obou bytostí, mne a jeho, jedna byla vulkánem a druhá vřela také, ale uvnitř; byl to jakéhosi druhu zápas, který měl propuknout.



PAUL GAUGUIN.
VÁLKA A MÍR.
DŘEVOŘEZBA

Nejprve však nalézal jsem ve všem všudy nepořádek, který mne rozlaďoval. — Skříňka na barvy stačila sotva pojmouti všecky ty vymačkané tuby, nikdy nezavřené, a přes všechen ten nepořádek, všechnu tu špínu, celek hořel na plátně: a v jeho slovech také. Daudet, Goncourt, Bible žehli tento hollandský mozek. V Arlesu nábřeží, mosty, lodi, celý Jih stával se mu Hollandskem. Zapomněl i psáti hollandsky a jak bylo vidět z uveřejněných listů adressovaných jeho bratrovi, psal vždycky jen francouzsky a to obdivuhodně, se všemi Tant qu'à, quant à, jež nebraly konce.

Přes všecku svoji námahu, dobrati se v tomto přeházeném mozku logiky v jeho kritických míněních, nemohl jsem si vysvětliti všechen rozpor, který byl mezi jeho malbou a jeho míněními. Tak na příklad obdivoval se bezmezně Meissonnierovi a nenáviděl hluboce Ingresa. Degas uváděl jej v zoufalství jako nedosažitelnost a Cézanne byl jen fumista. Myslil-li na Monticelliho, plakal.

Jedna z věcí, jež budily jeho hněv, bylo, že byl nucen přiznati mně velikou intelligenci, ačkoliv jsem měl čelo příliš malé, znak to slaboduchosti. A ve všem tom veliká něha nebo spíše altruismus Evangelia.

Od prvního měsíce viděl jsem, že naše společné finance zvykají si stejnému nepořádku. Jak to spravit? Situace byla choulostivá, neboť pokladna byla naplňována skromně jeho bratrem, úředníkem domu Goupilova; s mojí strany z výměny obrazů. Mluviti — bylo třeba, i naraziti na velmi velikou dráždivost. Jen s velikou obezřetností tedy, i s lichotivými způsoby, které se špatně srovnávají s mým karakterem, dotknul jsem se této otázky. Jest třeba přiznati, dosáhl jsem svého snáze, než jsem očekával.

Ve skříňce tolik a tolik na noční a hygienické procházky, tolik a tolik na tabák, pak tolik a tolik na nepředvídané výlohy, počítajíc v to byt. A nad tím vším kus papíru a tužka, aby napsal poctivě každý, kolik vzal z této kassy. V jiné skříňce ostatek summy, rozdělený ve čtverý díl na týdenní útratu za stravu. Naši hospůdku jsme škrtli a kuchařil jsem sám na malých plynových kamínkách, kdežto Vincent opatřoval zásoby, nevycházeje příliš daleko od domu. Jednoho dne však přece chtěl Vincent uvařiti polévku, ale nevím, jak to smísil — nepochybně jako barvy na svých obrazech — tolik jest jisto, že jsme jí nemohli jíst. A můj Vincent směje se a křičí: „Tarascon! Čapku tatíku Daudetovi!"

Na zeď napsal křídou:

Je suis Saint Esprit.
Je suis sain d'esprit!*)

*) Jsem svatý Duch.
Jsem zdravého ducha.



Jak dlouho jsme byli pospolu? Nedovedu toho říci, zapomněl jsem toho úplně. Přes prudkost, s jakou se přihnala katastrofa, přes horečku pracovní, která mne zachvátila, celý ten čas zdál se mně věkem.

Aniž obecenstvo toho tuší, dva lidé vykonali tu obrovskou práci, užitečnou oběma dvěma — a snad i jiným. Některé věci nesou ovoce.

Vincent ve chvíli, kdy jsem přišel do Arlesu, byl úplně ve škole neoimpressionistické a hodně zabřídal, čímž trpěl; ne že by tato škola jako všecky školy byla špatná, ale že neodpovídala jeho povaze tak málo trpělivé a tak neodvislé.

Se všemi těmi žlutými na fialových, s celou tou prací komplementérních barev, s prací, kterou on konal nepořádně, nedošel než k sladkým harmoniím, neúplným a monotonním; zvuk polnice tomu scházel.

Pokusil jsem se osvítiti jej, což mně bylo snadné, neboť nalezl jsem půdu bohatou a úrodnou. Jako všecky povahy originální a vyznačené pečetí osobnosti, Vincent neměl naprosto žádné bázně ze souseda a žádné tvrdohlavosti.

Od tohoto dne můj van Gogh dělal úžasné pokroky; zdálo se, že postřehuje všecko, co v něm jest, a odtud celá ta řada sluncí nad slunci v plném slunci.

Viděl jste portrét Básníkův?

Figura a vlasy, chrómová žluť. 1.

Oděv, chrómová žluť. 2.

Kravata, chrómová žluť. 3. Se smaragdovým špendlíkem ve smaragdové zeleni.

Na pozadí chrómové žluti. 4.

To pravil mně italský malíř a doložil:

— Všecko jest žluté: nevím již, co je malpa!*)

Bylo by zbytečno obírati se tu detaily technickými. Budiž to jen řečeno, abyste byli zpraveni o tom, že van Gogh, neztrativ při tom ani za píď své originality, nalezl ve mně plodného poučení. A denně byl mi za to vděčen. A to chce také říci, píše-li Albertu Aurierovi, že vděčí mnoho Paulu Gauguinovi.

Když jsem přišel do Arlesu, Vincent se hledal, kdežto já, o mnoho starší, byl jsem hotový muž. Vincentovi také vděčím něco: jest to vedle vědomí, že jsem mu byl užitečný, upevnění mých předchozích ideí malířských; a pak v těžkých chvílích vzpomínám si, díky jemu, že jsou nešťastnější než ty sám.

Čtu-li větu: „Kresba Gauguinova připomíná poněkud kresbu van Goghovu,“ usmívám se.

V poslední době mého pobytu Vincent stal se do krajnosti prudkým a hlučným, pak mlčelivým. Po několik večerů přistihl jsem Vincenta, jak vstav blížil se mojí posteli.

Čemu připsat moje probuzení v tu chvíli?

Tolik jest však jisto, že stačilo říci mu velmi vážně: „Co je vám, Vincente?“ aby beze slova uložil se do postele a usnul olověným spánkem.

---

*) V originale pintoure napodobí italský způsob výslovnosti francouzského slova.

Měl jsem myšlenku udělati jeho portrét, jak maluje zátiší, které tolik miloval — slunečnici. A když byl portrét ukončen, řekl mně: „Opravdu jsem to já, ale již šílený.“

Týž večer šli jsme do kavárny: pil lehký absint.

Náhle vrhnul mně na hlavu sklenici a její obsah. Uhnul jsem se ráně a ovinuv jej rameny, vyšel jsem z kavárny, přešel jsem náměstím Victora Huga, a několik minut potom Vincent byl již ve své posteli a v několika vteřinách usnul, aby se neprobudil až ráno.

Probudiv se řekl mi velmi klidně:

— Drahý Gauguine, vzpomínám si nejasně, že jsem vás urazil včera večer.



P. GAUGUIN. OVIRI.

— Odpouštím vám rád a od srdce, ale včerejší scena mohla by se opakovati, a kdybych byl udeřen, mohl bych neovládnouti se a zardousiti vás. Dovolte tedy, abych dopsal vašemu bratrovi a oznámil mu svůj návrat.

Jaký den, můj Bože!

Když nastal večer, odbyl jsem oběd a cítil nutnost vyjíti si sám a nalokati se vůně kvetoucích vavřínů. Přešel jsem již skoro úplně náměstí Victora Huga, když jsem uslyšel za sebou drobné kroky, prudké a trhané, jež jsem dobře znal. Obrátil jsem se právě ve chvíli, kdy Vincent vrhal se na mne s otevřenou břitvou v ruce. Můj pohled musil býti v tu chvíli velmi mocný, neboť se zastavil a sklopiv hlavu, obrátil se a utíkal k domovu.

Byl jsem zbabělý v tu chvíli a neměl jsem jej odzbrojiti a snažiti se jej utišit? Často tázal jsem se svého svědomí a nečiním si žádných výčitek.

Hoď po mně kamenem, kdo chceš.

Skokem octnul jsem se v dobrém hotelu arlesském, kde obdržel jsem pokoj a ulehnul.

Velmi rozčilen nemohl jsem usnouti až ke třetí ranní a probudil jsem se dost pozdě, o půl osmé.

Přicházeje na náměstí, viděl jsem shromáždění velikého davu. U našeho domu žandarmové a malý pán v melonovém klobouce, policejní komissař.

Hle, co se přihodilo.

Van Gogh přišel domů a ihned uříznul si ucho docela při hlavě. Potřeboval nějaké doby, než zastavil krvácení, neboť pozejtří četné vlhké ručníky byly rozházeny po dlaždicích obou pokojů.

Krev, poskvrnila oba pokoje a schůdky, které vedly k naší ložnici.

Když mohl vyjíti, s obvázanou hlavou, s hluboce naraženou baskickou čepicí šel rovnou do domu, kde, z nedostatku krajanek, člověk nalezne známost a dal „stráži“ svoje ucho dobře očistěné a uzavřené v obálce. „Zde jest,“ pravil, „památka ode mne.“ Pak prchnul a vrátil se domů, kde ulehnul a usnul. Dbal však nicméně, aby zavřel okenice a aby postavil na stůl u okna rozžatou lampu.

Deset minut potom celá ulice, vyhražená nevěstkám, byla vzrušena a tlachalo se o této příhodě.

Neměl jsem o tom všem zhola žádné potuchy, když jsem se představil na prahu našeho domu a když pán s melonovým



▪ PAUL GAUGUIN. ▪
OVIRI. — KAMENINA.

kloboukem pravil mně přímo a bez okolků tónem více než přísným:

„Co jste udělal, pane, se svým kamarádem?“ — „Nevím.“ — „Ba ano, víte to dobře... jest mrtev.“

Nepřeju nikomu podobné chvíle a potřeboval jsem několik dlouhých minut, abych mohl zase myslit a abych potlačil tlukot svého srdce.

Hněv, rozhořčení a také bolest a stud ze všech těch pohledů, které rozdíraly celou moji osobu, mne dusily a blekotaje řekl jsem: „Je dobře, pane, pojďme nahoru a vysvětlíme si to nahoře.“ V posteli ležel Vincent úplně zahalen v prostěradlech, skrčený jako kohoutek u ručnice: zdál se býti bezduchým. Něžně, zcela něžně hmatal jsem po těle, jehož teplo ohlašovalo bezpečně život. Bylo to pro mne, jako bych byl znova nabyl celého svého rozumu a svojí síly.

Skoro tiše řekl jsem policejnímu komissaři: „Račte, pane, probuditi tohoto muže s největší šetrností a bude-li se tázati po mně, řekněte mu, že jsem odjel do Paříže, podívaná na mne mohla by mu býti osudnou.“

Musím přiznati, že od této chvíle policejní komissař byl jak jen možno slušným a rozumně poslal pro lékaře a pro vůz.

Probudiv se pak Vincent tázal se po svém kamarádovi, pak žádal svoji dýmku a tabák a vzpomněl si dokonce i na krabici, která byla dole a obsahovala naše peníze. Nepochybně podezření, které se mne dotklo, mne, který jsem byl ozbrojen již proti všemu utrpení!

Vincent byl odvezen do nemocnice; sotva tam přišel, mozek jeho počal nesouvisle blouzniti.

Ostatek jest znám v kruzích, jež to může zajímati, a bylo by zbytečno mluviti o tom, kdyby nebylo tohoto krajního utrpení člověka, který opatrován v blázinci viděl v měsíčních mezerách, jak má dosti rozumu, aby pochopil svůj stav a maloval zuřivě obdivuhodné obrazy, jež jsou známy.

Poslední list, který jsem od něho obdržel, byl z Auversu u Pontoise. Psal mi tam, že doufal na tolik se pozdraviti, aby mohl mne vyhledati v Bretagni, ale že dnes jest nucen uznati nemožnost uzdravení.

„Drahý mistře (jedinkráte, kdy pronesl toto slovo), jest důstojnější, když vás člověk poznal a způsobil vám bolest, zemříti v dobrém duševním stavu než ve stavu, který člověka snižuje.“

A střelil se z pistole do břicha a teprve několik hodin po tom, leže ve svojí posteli a kouře z dýmky, zemřel při úplném vědomí, s láskou ke svému umění a bez nenávisti druhých.

V „Netvorech“ Jean Dolent píše:

„Řekne-li Gauguin ‚Vincent‘, jeho hlas jest sladký.“

Neví toho Jean Dolent, ale utušil to a má pravdu.

Nyní ví se, proč...

(Příště dokončení.)

Přeložil F. X. ŠALDA.



P. GAUGUIN.
▪ KRISTUS. ▪
DŘEVOŘEZBA.



PAUL GAUGUIN.
ŽLUTÝ KRISTUS.



P. GAUGUIN. — NA LOVU.



VOLNÉ SMĚRY

PAUL GAUGUIN.
TŘI TAHIŤANÉ.

JUL. MEIER-GRAEFE.

NACIONALISMUS.

(DOKONČENÍ.)

Tak tedy umění je věda? táže se čtenář udiven. Toho jsem neřekl, ale byl bych to rád řekl, abych odstrašil příliš, přespříliš čiperné a ochránil umění zdí od jejich žravosti. Je to asi podobné tomu, jak jsou si podobni zvíře a člověk: vztahů je nekonečně mnoho, a přece nám nepřipadá těžkým rozeznávat mezi nimi. Viděli jsme při pozorování protivy mezi uměním a historií, že umělce nedělají vědomosti pocházející z majetku historie. Rovněž málo mu prospěje ovládání zeměpisu nebo matematiky nebo kterékoli jiné skladby poznání, které říkáme věda. Ale touto nestejností není vyloučena skutečnost, že i k umění náleží zvláštní, jen jemu přiřčená zásoba zkušeností, odpovídající individuelnímu vědění, jež v každém povolání zaručuje zdatnost činnosti, a že se bez vědomého nebo nevědomého, každým způsobem však aktivného vztahu k této základní zásobě nezdaří ani důstojná tvorba, ani užitečné vnímání. Že umělec neluští svoji úlohu jako bádavý učenec, nýbrž jako turnéř, nesvědčí nikterak proti našemu pojímání. Tento základ můžeme si představiti jako apparát kterékoli vědy zvětšený o moment, který i v učených povoláních rozhoduje, ale v umění daleko intensivněji z čistě lidských vlastností osobnosti bývá živen. Tento moment ulehčuje nám čitelnost umění proti vědám, ale nepřináší nám tím ještě pohodlného, nenamáhavého porozumění. Jen proto, že ušlechtilejším povahám umělecký instinkt právem platí za cosi samozřejmého, nemluví se při něm o námaze.

Vhodně založené individuality obracejí svoji námahu v užitek tak rychle, že uniká jejich vědomí. Ale námaha jest tu přece a následkem našeho nedostatečného šlechtění a zvláštních vývojových cest umění jest dnes větší než kdykoli jindy; tak velká, že i přímo ideální přítel umění nedovede postačiti všem novým zjevům. Ježto má zde lidská stránka zvláštní účastenství, oslabuje tím i kriterium, jež si učenec pevným formulováním dovede zajistiti, a činí pochopitelnou skutečnost, že ani sám Goethe nedovedl naplniti v celém rozsahu logiku své estetiky. Eminentně vyvinutá chápavost u vynikajících lidí spolu s nekontrolovatelným estetstvím jich epigonů obrátila hotovost pojímání ve věc módy. Nikdo nechce přiznati, že chápe pomaleji než soused anebo že nechápe vůbec, a ježto je dost cest i prostředků, jak zacpati viditelné díry cítění, vyhne se každý námaze, a tím ochabuje schopnost.

Strašně rozšířená psavost o umění přispívá k tomu rovněž, a sice nejen materielní omyl písálků, ale i perly nejlepších. Opravdové chápání obmezuje se stále více na jednotlivce, kteří hnáni vzácností svého cítění sáhají po péře. A tak se mění radost krásy u obecenstva v kritiku kritiky, která stále jen filosoficky hloubá o jednotlivých buňkách estetiky. S hlavní věcí, s předmětem prvního pozorovatele, s uměleckým dílem nepočítá se již vůbec.

Z tohoto přemýšlení o myšlenkách o umění, které se stále více vzdaluje uměleckého díla a vssává do sebe steré prameny bludů, vznikají pak požadavky. Dříve se říkalo: umění buď zbožné, vážné, cudné, veselé. Tyto přívlastky padly bez hluku v jícen zapomenutí. Byly směšně bláhové, ale jejich jasnost zabraňovala nedorozumění a nebyla sama v sobě logickým nesmyslem. Máme vskutku umělecká díla, jež obsahují zbožnost, vážnost, cudnost, veselost jako umělecký prostředek, nebo přesněji řečeno: vyvolávají pocity, jež s nepřesností, jaká je v estetických věcech obvyklou, můžeme tak nazývati. Pošetilostí bylo dělati z průvodní podřízené vlastnosti hlavní věc a z tohoto zneuznání jednotlivého případu generalisovati. Požadavek byl neoprávněn, ale žádal alespoň něco, co

bylo možno vyplniti nebo odmítnouti, a ostatně lehko přivésti ad absurdum. Poslední přívlastek, jímž se dnes pokoušejí umění škrtiti, je tisíckrát hloupější a při tom nebezpečnější. Hloupější, protože se ovšem může poroučeti: buď zbožný, buď hodný, cudný atd., kdežto nelze poroučeti: buď německý, buď Číňan! Nebezpečnější, poněvadž se požadavek odívá neurčitým rouchem zdánlivé oprávněnosti a obezřetněji zahaluje nesmysl, který bylo v moralisující estetice tak lehko odkrýti. A osudný především, protože suggesce působí komplexněji. Frisérovi je při tom lehko, stačí, když jen vždy znova opakuje tutéž frási: holenému se ozývá mile v uších a nepotřebuje dalších rozkladů; zákazník nenalezne ani místa, kde by mohl přerušit.

Požadavek národního umění dotýká se umělcových řemeslných prostředků. Pokud má vůbec nějaký smysl, žádá od žáka, který se chce učit, aby se držel domácího fundu učebných prostředků a následoval jen těch mistrů, kteří jsou jeho krajany. Všechno ostatní je dým. Jsou lidé, kteří na takovéto precisování požadavku odpovídají, že se nemíní „technika", nýbrž „invence". Dokážete-li jim totožnost techniky a invence, stáhnou se na „cítění" a tak dále ad infinitum. Co si máme myslit o takovém a vůbec jakémkoli jiném dělení pojmů, dokázal jsem častěji, také nahoře. Jenom plochá fráse, která se bojí domysliti, může trvati na dualismu těla a duše v uměleckém díle. Zbude tedy pouze praktický předpis, aby umělec omezil svoje učební prostředky na domácí. Tak cítilo již celé německé umění první polovice devatenáctého století, třeba neformulovalo požadavek tak ostře jako dnes. Naše galerie nejnovějšího malířství ukazují, co z toho vyšlo, ačkoli čínská zeď tehdy nebyla tažena kolem Německa, nýbrž zabírala i antiku. Naše galerie staršího umění ukazují světlou líc medaile. Dnes má rozhodovati jazyková hranice. Svobodomyslnější lidé si ovšem přičesají své germánství tak, že zůstává přístupno pohledům uměleckého nadšence. Shodneme-li se ještě na Indogermánství, nedá se proti uzavření nic namítat.

Menzel byl první, kdo přelezl s úspěchem přes čínskou zeď a nahlédl do zámezí. Ale neseskočil na druhé straně, nýbrž vrátil se, třebas ne bez povzdechu. Neměl odvahy jíti po jiné cestě, cítil se také dosti celým mužem, aby se s vlastní výzbrojí dostal ku předu, přinesl si k tomu zcela jedinečné abnormní seskupení schopností a dosáhl stupně, který dnes od něho máme. Zanechme všech hypothes, co by se z něho bylo stalo na jiné cestě — uvidíme, že se na ni ještě jednou vrátil — a tažme se nejprve pouze: Může Menzlovo chování platiti za normu? Může i méně abnormálně založený umělec, který svou cestu jednou s jistotou poznal a na této cestě svá podmanivě nejlepší díla vytvořil, beztrestně obrátiti? Postavte veškery obrazy Menzlovy proti „Balkonovému pokoji" a věcem, které k němu patří. Rozdíl je nápadný, a přece nemají býti ostatní věci škrtnuty. Ale považte, co dokázal Menzel jako kreslíř a illustrátor, představte si bohatství talentu, který se nově zažehl na každém novém řemesle, a zvažte přírodní síly, které tu spolupůsobí. Takové nadání se nevyskytne zase tak lehko. Normál jest, a k tomu máme sta příkladů na blízku, že takové kompromisy přímo usmrcují. Výraznost nesnáší hru ochablé vůle. Umělec nemůže všeobecně vzato tvořit stejným způsobem, nýbrž jen jediným, který se mu za zvláště příznivých, mnohotvárných okolností, často až po zdlouhavých tápavých pokusech zjeví. Viz historii umění. Je šílenstvím domnívati se, že umělec na to sám přijde. Přijde jen na nejprimitivnější část svého umění, právě dostatečnou, aby se vědomě nebo nevědomě roztoužil po zocelení vhodnými příklady, aby našel ne jakoukoli nauku, nýbrž tu jedinou, která jeho instinktu uvolní křídla. A ta není žádnou svařeninou náhod, nýbrž vyplývá z tisíce vývojových momentů.

Umělec, který jde s otevřenýma očima se svou dobou nebo pospíchá před ní, je si instinktivně vědom toho, co historik na čistě vědecké cestě může nezvratně dokázati: že totiž v této době nemůže malovati stejně jako jiný ve své době. Menzel byl takový člověk, tak moderní, že kdyby věc nebyla zjištěna, datovali bychom jeho vrstevníky a krajany o sto let nazpět. Jak nalezl on v Německu r. 1845 náhradu za Constabla? Tím nemyslím Angličana, který toho a toho roku spatřil světlo světa, nýbrž způsob malby, který umožňoval člověku našich dnů přirozeným způsobem zburcovat svoje smysly ku službě krásna. To bylo podstatné, ne anglický původ. Ten rozhoduje tak málo jako při železnici, při

stroji dynamickém nebo při telefonu, jichž dnes užívají všechny národy, nemyslíce na rodný kraj vynálezcův nebo jeho morálku, náboženství nebo cítění. Od Constabla každý velký malíř musil si přímo nebo nepřímo upraviti svůj poměr k jeho způsobu, a je celá škola, nejznamenitější v celém století, kterou lze bez valných omezení v něho svésti. Jeho vynález — neboť tak můžeme opravdu jmenovati takové pokroky — obohatil se o jiné, s ním logicky souvisící vynálezy, a vepředl do nich jiné, až dotud zneuznané činitele staršího malířství, které připravovaly ony pokroky. To vše dohromady představuje to, čemu říkáme právem moderní malířství, pojem to zcela jasně poznatelný, dáme-li si práci, pozorovati základní zjevy historie vývojové.

Za tohoto plodného vytváření se moderního malířství zůstalo německé umění státi, a zůstati stát znamená tu více než kde jinde jíti nazpět. Malířství živené z domácích pramenů nevládne dnes už ani jistými základy umělecké slušnosti, o něž se opírali malí lidé jako Runge, Friedrich, Krüger, Waldmüller. Bohatství naší země nechává umění žíti, a mezi tisíci, kteří se vykrmují na slepotě pro tvar, nalezne se několik ctižádostivců, kterým jde předem o umění. Nechtějí malovat populární předsudky, nýbrž tvořiti hodnoty, a spoustou hloupostí a pověr vidí hvězdy zářící nad lidstvem. — Chtějí stavět. A protože jim doma chybí všechno, co jest k užitku pořádnému staviteli, jdou do učení do ciziny. Co se venku dělá už po sto let, stalo se konečně už tak přehledným, že ne právě zabedněná hlava pochopí, čeho může dosáhnouti s oním a čeho s naším věděním. Svojí individuelní silou stvoří tací outsideři, co je jim dosažitelno; neupřeni k ničemu jinému než k ideálu sebezdokonalení, ve věčném zápasu s pitomým davem, který hltá stále jen fabuli obrazů a zuří, najde-li formy místo potravy pro svoje nízké chtíče. Co oni dokázali, mnoho neb málo, představuje od padesáti let jedině a výlučně německé umění, které stojí za řeč. Oni samojediní nesou ve svém povolání prestiž velkého národa. A místo aby jejich krajané uznali toto všem zřejmé dobrodiní a rozohňovali mládež, která dnes dorůstá zralosti, aby jednala právě tak a rozmnožovala to dobré, co přinesli její předchůdci domovině, sesiluje se v dvacátém století ještě jednou čínská zeď, pro niž v devatenáctém vyprahla tak mnohá síla, a výřeční friséři spěchají roznést pohádku do všech krajů vděčné říše.

Menzel přihlížel tak dlouho k tomu, co filistři tropí, až tomu konečně sám uvěřil. Není jeho zásluhou, snášíme-li dnes nejčasnější a nejkrásnější doklady jeho nadání do chrámu národního umění. On sám již těch věcí nemiloval. Nikdo nestojí mnoho o svědky odstaveného nadšení, a ty zde zdály se jako žaloby nádherné milenky, kterou nevěrník opustil. Začal se jim sám posmívat; byl to cynismus jeho poctivosti. Mezi Constablem a přáteli jeho stáří schází spojení. Vypravuje se, že cenil Begase a Antona von Verner a každým moderním uměním opovrhoval.

Ale než došel tak daleko, sehrál ještě jednou roli velkého umělce a poskytl dějepisci ve svém znova zkvétajícím díle další dokument, na němž se dá ukázati tupost předpotopních náboženstev. Roku 1855 šel poprvé do Paříže, a vlastenectví ho nezdrželo, aby tutéž cestu ještě dvakrát neopakoval. Snad si vzpomněl, že královský hrdina z díla jeho mladosti při vší charakternosti svého smýšlení neodolal půvabům styku s francouzskými miláčky Mus, a i tehdy mluvil francouzsky, když zemi Ludvíka XIV. vypovídal válku.



P. GAUGUIN.
KERAMIKA.



P. GAUGUIN.
■ KRESBA. ■

RŮŽENA SVOBODOVÁ.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

(POKRAČOVÁNÍ.)

V.

Baron se dostal konečně do zaslíbené země.

Pán domu, který se ve své domácnosti vždy náhle objevoval, jako strachem přihnaný a právě tak rychle mizíval, uvedl jej do selské jizby a pobesedoval s ním.

Pán domu měl dlouhý, měkký, pěstovaný vous, po assyrsku zastřižený, rezavě zlatý, který probíral růžovými, pěstovanými prsty s mandlovými nehty. Mluvil velmi málo, ale za to napjatě poslouchal a velmi rád končil dobře voleným slovíčkem větu hostem nedopověděnou. Měl také svou vášeň, miloval literaturu orientální, pohádkovou, a byl šťasten, naslouchal-li někdo jeho stylisovanému a vybranému výkladu „O městě pokoje, o větě pravdy nejvznešenější, o větě pravdy nejnadějnější, o větě pravdy nejstrašlivější, o městě Irému, městě ztraceného ráje pozemského, jehožto zlaté střechy uzřel posledně strýc proroka Mohameda“.

Jeho srdce bylo naplněno vírou v bezmoc lidského chtění. Snažil se o cosi, ale při prvním zkřížení událostí zemdlel, neboť uvěřil, že je marno vzpírati se velikému, vševládnému osudu.

Stýkati se se šlechtici bylo mu tajnou ješitností a vyhledával je vždycky, třeba byli nejchudší, opíjeje se světelným kou-

zlem starých jasných jmen a možností vysledovati po staletí jejich přímou, třeba Medicejskými princeznami okrášlenou linii; rozradovalo to jeho marnivé srdce, truchlivé pro temnotu vlastního původu.

Paní se objevila, až když přišla vyzvati hosta k čaji.

Nová komnata byla vytopena a čistý vlažný její vzduch obsahoval všechny umělé podzimní vůně. Cosi jako za chladných dnů rozkvetlé růže, cosi jako vadnoucí ořeší dotýkalo se čichu.

Výklenků bylo použito k odděleným koutům, které měnily prostranný pokoj v několik světniček. Na stěnách byly namalovány stromečky kvetoucích růží, jejichž svěží pruty unášel vítr.

Ve sklech barevných amerických oken byly vloženy odlétající vlaštovky.

Baron usedaje na zelenou, uprostřed pokoje postavenou pohovku, pravil:

„Je to zde vaše sanctuarium? Je to poslední komnata vašich tajemství?"

„Ne", pravil její manžel, „podivínství mé ženy nemá konce. Její poslední komnata je nepřístupna všem jako třináctý pokoj v pohádce!"

„Je to její ložnice!", rozřešil hádanku ukláněje se graciésně baron.

„Ne! Není to pokoj určený k obývání. Je to pouze příbytek jejího tajemství. Ani já do něho ještě nikdy nevstoupil."

Paní domu se usmívala zvědavým mužům, přibližujíc se k nim.

Byla oděna v růžové hebké látky, plné podlinek a lístečků jako centifolie.

Oblak vůně podzimních růží ji obklopoval a vzdaloval i blížil se s ní.

„Jsou bytosti«, pravil baron váhavě a šťavnatě tvoře slova hlasem školeným, ale nepřikrývajícím zcela stáří, „které přecházejí pokoj a pokládají ruce s větším uměním než druhé zpívají! Já to mám rád! Líbí se mi, když se dotýkají předmětů. Mají k nim trochu pathetický poměr a já miluju pathos! Opírají se o ně jako by na ně pokládaly tíhu svých příliš těžkých snů. Neznám jich mnoho! A jako všem starcům zdá se mi, že jich ubývá. Dovolte mi prosím proto, jemnostpaní, abych se vám trochu kořil! Myslím, že mi to prominete, milý příteli. Jsem stár a sytý dnů a brzy připojí se duše má k lidu mému, mluveno řečí Písma. Přiznám se vám, je to stařecké, vím, ale zdá se mi, že svět je tak hrubý, že tak začíná znovu, že to, co dnes cítím a miluju, bude opakováno v tak nedozírné dálce, že rád, věřte, rád umru. Nechci se dočkati epochy barbarské, která přichází nezvratně a jistě. Mám přítele. Je poněkud mladší mne. Je malířem, všichni ho znáte. Jsme spojeni upřímnou úctou. Je to člověk mého srdce. Je na světě sám. Totiž cítí, že je sám. Rozumíme si jen navzájem. Vím, že se dlouho nepřežijeme. S druhými je potřeba . . .", baron hledal slovo „. . . ponižovat se, mluvit méněhlasnou řečí, přikrčit se a co horšího . . navykati si . . na to, žíti pod nevysokými stropy. Ne, my toho nikdy neučinili. Žili jsme slavně a s radostí jsme užili díla, které pro nás tvořilo tisíc laskavých a od generace ke generaci jemnějších rukou; smíme snad říci, že jsme je svými dotyky jenom dosvětili. A to jsem chtěl povědět, my proto, právě proto umřeme rádi a bez lítosti, my proto nechceme se na dlouho přežíti! Odpusťte mi! Myslím, že jsem šťastnější vás, jemnostpaní, která chodíte krásně a máte spirituelní ruce, ale jste mladá a dožijete se proto toho, co bych nechtěl uviděti: příchodu barbarů . . ."

Manžel pochopiv, že rozmluva je vedena solidně, omluvil se a odešel.

„Krása lidského díla nemá věčnosti vesmírné!" pravila paní pokládajíc na stůl pokrytý fialovou hedvábnou přikrývkou drobné předměty „ale v tom snad vězí její cena. Všechno, co nám zanechala minulost, není nic jiného než svědectví jejího rozjásání, než toho, že jim byl život stejným svátečním, kouzelným úžasem, že se mu divili se stejně utajeným dechem, jako se mu divíme my dnes! Pohleďte!"

Podala baronovi bílýma rukama, obemknutýma krajkovou manšetou ukončenou kytičkami bílých růží, koflík graciésní formy s čerstvě nalitým čajem.

Baron přijal ho něžnýma, ale jistýma rukama, navyklýma chovati drahocenné předměty a řekl jenom překvapen a vzrušen hlasem skoro bolestným: „Och, och..." Hleděl na drobounký koflík, který si postavil na dlaň daleko od očí, zkoumal jej pohledem milence a jakoby hlasitě myslel, pronášel:

„Stará čína . . , famille rose . . . Yung-tching. Pravá? Jaký poklad!" žasl.

Prohlížel reliefní smalt něžný v tonu na mléčném základě odstíněný od nejbledší růžové, potopené v zlato, až do jasných

karmínů. Krásné dívky houpaly se pod rozkvetlými stromy a voněly ke květům třešňovým.

Paní nedala baronovi vzpamatovati se. Podala mu hlubokou mísečku naplněnou úmyslně málo cukrem, aby nebyla pokryta její sladká mlžná modř, podobná jarní obloze.

Oba estéti, hodní toho jména, mazlíce se s cukřenkou a okouzleni jejím tónem, vzpomínali svého bratra, císaře čínského, který před tisíci léty určil tuto barvu pro nádobí svého dvora: modř nebeskou, kterou zříme po dešti mezi roztrhanými mlhami.

Paní pokládala na stůl kus po kuse, jeden vzácnější druhého, drahocenné porcelány, jaké si kdysi dávali darem králové, poklady s dávno ztraceným tajemstvím barvy, s ukrytým koloritem, bílé a zářící, porcelán, za který platili milenci veliké sumy, s vepsanými ódami královskými, opěvujícími vůni a chuť čajovou, a sladký pokoj, za který jim vděčí, vásy určené a podané za vkusných dob darem básníkům a označené jejich symbolem: perlou, vásy malachitově zelené, s domy v oblacích, s pagodami krále draků uprostřed jezera, s jeřáby, letícími v mračnech, talíře lesknoucí se měděnkovou zelení, barvou východní, barvou slavnostní, která pohltila a setřela všechny druhé tóny.

Čerstvé banány byly položeny na míse zelené, představující theorii osmi nesmrtelných, vzdávajících poctu vyšší bytosti, sedící na jeřábu a plující v nebi s roztaženými křídly, a hrozny na míse okrášlené smyslem a historií nelumby, rostliny budhistické, jejížto listy plují po vodě. Nad nimi sklánějí se ženy s obnaženýma rukama, aby nejenom sbíraly květy, ale také aby trhaly pně obtížené zralými plody. Arkadou, otevřenou na palác, je viděti, jak se vrací barky a na povýšené terase císař a jeho rodina pojídají tradiční hostinu, složenou pouze z mandlí nelumbových.

Nikdy nežil baron takového dne, nikdy nepil tak slavnostního čaje.

„Chápu nyní, jemnostpaní, proč jste nebyla nadšena mými sbírkami, chápu, že nepouštíte nikoho přes prah k těmto pokladům. Mám chvílemi dojem, že sním a neodvažuji se tázati se vás, jakým kouzlem sešly se u vás tyto věci, jichž nelze získati; a ačkoliv mru zvědavostí, nedovolil bych se vás nikdy zeptati, jaká je vaše historie!“

„Moje historie, pane barone, je podivná, ale poněvadž je neukončena, je těžko ji vykládat. Jenom to vám povím, že předměty tyto byly majetkem matčiným. Matka moje byla šlechtična z rodiny politiků a vyslanců. Otec můj byl ředitelem musea a seznámil se s mojí matkou, snaže se získati pro museum její poklady. Vyrostla jsem v museu, mezi skříněmi s nejkrásnějšími předměty. Mé loutky byly barevné jako podzimní listí; byly mi doveženy z Jávy. Trávila jsem celé dny v komnatách odkázaných museu dvěma jemnými lidmi a milenci krásy. Museum bývalo v některé dny úplně prázdné, a komnaty s knihovnami a bibeloty patřily mně. Čítávala jsem tam na orientálních pohovkách celé hodiny, anebo prohlížela krásné předměty a vkládala úžasná kouzla do nich. Někdy jsem mívala soudruha. — Podivíte se koho, pane barone. — Přicházíval tam druh mého dětství, syn kustodův, se kterým jsme si slíbili, že na tomto nádobí budeme jísti na své svatbě; hoch ten je — nynější malíř Děpold. Na něho všechno působilo jiným dojmem. Roztoužilo ho to po dalekých krajinách, po vlastech hraček javanských, a rozjel se do světa, ačkoliv jsme si v dětinství slíbili, že si budeme náležeti.“

Paní se nervosně zasmála onomu dětinství, a ono bylo už dnes směšné.

Baron nemohl se dočkati konce posledních dvou vět.

„Děpold, milostpaní, autor gitan?“

„Ano, pane barone!“

„Rozraduji ho. Och, jak ho rozraduji! Víte-li, jemnostpaní, že jsem pozval toho pána, že dojel dneska, a že jsem mu dal vzkázat, aby přišel pro mne a představil se tak dámě, která . . .“

„Děpold nesmí překročiti prah našeho domu!“ vzkřikla paní. „Slíbila jsem to. Můj muž žárlí i na vzpomínku.“

Baron se napřímil v křesle, pootevřel rty, chtěje promluviti.

Mezi dveřmi v té chvíli objevila se panská v černých šatech a ohlásila:

„Pan Děpold.“

Paní přejela si nervosně čelo a skráně, zmateně a úsilovně přemýšlejíc. Bylo zřejmo, že trpí.

„Vy jste ho pozval, pane barone, tím je všechno řečeno . . .“ promluvila hlasem, který prozrazoval celý její boj a obrácena k panské pravila, jakoby odhazovala balvan svého života:

„Nechť vejde . . .“

VI.

Vešel malíř Děpold.

Paní se rozechvěla jako světlo na vodách. Stála vztýčena v temném úhlu pokoje a hleděla očekávajícíma, dokořán otevřenýma očima ke vstupujícímu muži.

Baron povstal a vyšel mu vstříc.

„Pane Děpolde, chtěl jsem vám připraviti krásné uvítání. Paní domu, která mne dnes hostí, rozumí vzácně vašemu dílu. Chtěl jsem vás zde uvésti a seznámiti; domnívám se totiž, že jenom nám, aristokratům, jsou otevřeny dvéře tohoto domu. Ale před chvílí teprve dověděl jsem se, že není třeba mé intervence, že znáte z dětství moji vlídnou hostitelku.“

Děpold přijal s úsměvem jeho výklad i podanou ruku. Poklonil se srážeje paty, když baron domluvil a jakýmsi elegantním, lstným krokem sklouznul k domácí paní, která se na venek ovládla.

„Milostivá paní . . .“ řekl, líbaje její po americku, skoro mužně podanou ruku a pohlédl na ni zkoumajícíma, vášnivýma očima, jako plamen rychle vyšlehnuvším pohledem.

„Neděkuji vám za to, že rozumíte mému dílu, nenávidím ho!“

„Nerozumím vašemu dílu, nepřemýšlím nikdy o něm, vykládám je nahodile, literárně, — je to jenom vlídnost páně baronova, která tak praví . . . Posaďte se! . . . Naleju vám koflík čaje! . . . Přicházíte z dalekého světa?“ mluvila zadýchávajíc se paní.

„Svět není daleký, to je jenom slovo estétů, paní Kateřino. Svět je maličký!“

„Přicházíte ze zajímavého světa?“

„Ne, i to je slovo estétů; přicházím z nudného světa, paní Kateřino, přicházím z Paříže, ze společnosti únavné a neprosté. Ze společnosti, která se nemůže najíst, nedošly-li jí v čas orchidee ze skleníků a nebyl-li dochvilný dekorativní čínský sluha ve svém oblékání.“

Paní a baron vzhlédli k sobě s porozuměním. Jim by bývala tato společnost domovem.

„V jejich životě je tolik stylu, jako v čínském ornamentu, jest sám sebou vyplněn!“ pravil rozechvěně baron.

„Žil jste před tím mezi barbary?“ otázala se pyšně a podrážděně malíře paní.

„I barbar je slovo estétů! Není barbarů!“

„Jak vám ublížili estéti!“ snažil se úsměvem pokrýti nervosní napjetí baron.

„Neublížili mi ničím jiným než tím, že jsou. Nemohu se nasytiti růžovou vůní, zatoužil jsem vší bytostí po černém chlebě, pane barone.“

Obrátil se, aby pohlédl po komnatě. Pochopil její synthésu v jediné chvíli.

„I vy jste tu živi růžovými vůněmi,“ pravil teskně.

Jeho pohled spočinul na číšce nalitého čaje, na koflíku „blankytném jako obloha mezi mlhami“.

„Tyto koflíčky žijou? Dnes z nich budu píti! Dnes, dvacátého října roku devatenáctistého. Hle, hle, hle! Jak se mi to zdávalo nedosažitelné, jak nemožné a zázračné! Bývaly dobře zamčeny, paní Kateřino! Plnívali jsme je na dálku jenom svými sliby a přísahami! Pamatujete, paní Kateřino?“

„Zahynulo naše dětinství, odešlo s mladostí. — Kdo by o něm přemýšlel! Pan baron vás pozval na dlouho, pane Děpolde?“

„Pobudu tu, pokud nebudu hotov s prací, milostpaní.“

Baron se ujal slova ochotně, aby čelil napjetí mezi oběma.

„Pozval jsem pana Děpolda, aby provedl fresku v nově vystavěné kapli, nad mým budoucím hrobem, jemnostpaní. Neuspěl jsem posledně ukázati vám kartony k ní. Odešli jste náhle. Je to krásné dílo. Jiné než všechny dosavadní. Nyní, když poslouchám pana Děpolda, chápu prosté linie jeho kresby. Domníval jsem se, že se oprostil z lásky k fresce, k sujetu, k materialu, ale nyní vidím, že je to linie vývojová,“ domluvil baron váhavě, okrasně vyslovuje každé slovo.

„V jakých barvách jste komponoval svou fresku?“

„Podobá se v tonech dnešním javorům, jak jste o nich onehdy v parku mluvila. Růžové bronzy, svítící okry, barvy rezavé a bledě plavé!“ vysvětlil baron.

„A sujet?“

Děpold nedal promluviti baronovi.

S vítězným úsměvem se vztýčil, zasvítil šedýma, nedobrýma očima a řekl umíněně:

„Je to nanebevstoupení svaté Kateřiny, milostpaní!“

Paní vstoupila krev do tváře. Cítila to, jak se jí rozlévá až ke kořínkům vlasů, a nevěděla, jak se ukrýti před pohledy obou mužů. Sklonila obličej do snědých rukou a promluvila zmateně:

„Chystáte si krásně svůj hrob, pane barone. Je to přece důstojné estéta, aby i po smrti byl obklopen krásou. I já jsem se poněkud připravila. Odpusťte nám to, pane Děpolde . . . Mohla jsem jenom schystati věci, které lze přenésti. Nemám stálého domova, a nevím, kde mne pochovají. Ale kdybych mohla, za poslední, co mám, koupila bych si velikou zahradu a osázela ji růžemi. Hustě jako pole bych ji posázela centifoliemi a dala se pochovati do jejich středu. Vyrostly by nad mým hrobem a daleko široko kolem něho v hustý les. Všechny cesty k němu by jími zarostly. Navštěvovali by mne jenom motýli a ptáci, a kořeny stromů růžových by konečně vyrůstali z mého srdce, spojujíce je se sluncem, které dává barvu a vůni jejich hebounkým květům. Lístky růžové by něžnými, sesterskými dotyky pokryly můj hrob a pretenciosní estétce by se spalo pokojně a sladce!“

Paní sňala ruce s tváří, a potřásajíc kadeřemi, zasmála se.

Její veliké černé oči byly plny dětské, něžné záře, její rty se jemně chvěly. Mluvila o svém budoucím hrobě, ale její slova jako oblak letěla nad celým životem, v jemné bolesti za řeči uvědomovaným, nad lety slibů, nad lety nesplnění.

Děpold hleděl chtivě a vypočítavě v tuto tvář.

„Nemám definitivní tváře, jasné tváře svaté Kateřiny. Nesměl bych vás poprositi? Pro staré přátelství, paní Kateřino!“ zaprosil Děpold.

„Připojuji svou prosbu, jemnostpaní. Nechť vaše tvář svítí mi do posmrtných snů. Byl bych vděčen všem těmto náhodám!“ pravil baron.

Paní zapřemýšlela.

„Nehodím se za světici!“ řekla. „Mám černo v duši!“

„Prosím!“ řekl umíněně Děpold.

„Prosím!“ opakoval baron.

Kateřina pohlédla Děpoldovi v tvář. Jeho hlas zněl podezřele a nedobře. Cosi tajemně zlého, úsměvem zalhaného zvučelo v něm. Řekla mu to:

„Změnil jste se. Máte podivnou tvář. Jenom v očích zůstalo cosi něžného z mládí. Ale vaše rty jsou ďábelské, a smějete-li se, posměšné vrásky nakupí se vám kolem úst, až mráz přechází. Jako by se potměšile smál kdosi starší a špatnější než jste vy!“

„Je mi třeba vašeho profilu. Věnujete-li ne mně, ale panu baronovi několik hodin času, nebudete obtěžována pohledem na mne! Pak odtud zmizím a neuvidíte mne už nikdy. Není příčiny, proč bych vás na příště vyhledával! Skutečně není!“

Řekl to vypočteně, mrazivě, jakoby mu nic na světě nebylo drahého, jakoby se byl celý prodal již černému pánu jiných cennějších, vroucnějších vesmírů.

Ne prosby, ale tento ledový tón přiměl paní, že řekla:

„Ne pro vás, ale pro pana barona přislibuji!“

Děpold se zasmál.

Ji zamrazilo.

„Nesmějte se tak příšerně. Půl nocí zní váš smích!“ řekla.

Do pokoje vešel náhle její manžel.

Vstala před ním jako provinilá, a drobnými, nervními, rychle sypanými slovy vysvětlila situaci.

I baron se vkusně omluvil nedotýkaje se rodinných slibů, zákazů a aversí.

Paní položila výrazně jemnou ruku na rameno manželovo, jakoby ho odprošovala, a pověděla mu i o žádosti obou pánů i o svém slibu.

„Slíbila jsem,“ mluvila uchvátaně, „a vyprošuji si tvou přítomnost k tomu. Slib mi, že mne doprovodíš. Pan Děpold by mne utýral svými posměchy!“

Manžel přistoupil k Děpoldovi a s nebázlivým tvrdým úsměvem pronesl:

„Přišel jste splniti svůj slib, pane?“

Děpold se zmateně usmál.

„Zapomeňte na ty pošetilosti. Byl bych se vám omluvil soukromě. Zapomněl jsem na to dávno.“

„Není pomoci než u Boha nejvyššího, řekl bych rád s Mohamedány,“ pravil manžel paní Kateřiny, když odešli hosté. „Aby on, Děpold, sem nevnikl, zavíral jsem dům svůj!“

„O jakém jste mluvili slibu? Myslela jsem, že jste se spatřili poprvé?“ ptala se ho žena s utajeným dechem.

„Spatřili jsme se skutečně poprvé! Ale vyměnili jsme dopisy.“

„Kdy?“

„Psal mi cosi hrozivého, když zvěděl o našem sňatku. Dnes to odvolává!“

„Čím by ti mohl hroziti i dnes? Ty víš, že miluju a budu milovat vždycky jenom tebe. Ale chce se mi strašně ho pokořiti, ztrestati, zničiti za jeho nesnesitelnou ironii.“

(PŘÍŠTĚ DOKONČENÍ.)

KRONIKA.

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(„Čí vina?“ čili popularisační manie a její nebezpečí. — „Čím stůně čtvrtá třída Č. Akademie?“)

V „Čase“ 11. ledna čte se feuilleton Čí vina? Zlo, o něž se zde jedná, jest nechápovost širšího obecenstva, buržoasie, k moderní umělecké tvorbě, a vinníci tohoto zla hledají se v článečku. Pan autor byl nedávno ve společnosti a setkal se tu s lidmi, kteří nechápou strázně Ellidiny, Ibsenovy „Paní od moře“, a léčili by ji nejraději holí. Pan autor vzpomíná pošklebků a urážek pronášených nedávno před obrazy Munchovými, před obrazy, v nichž viděl on silné umění a opravdovou snahu po důrazném a novém. A kde jest tedy vina tohoto žalostného stavu? Lidé, kteří takto mluví a soudí, nebývají prý hloupí a bezcitní: ve svých obchodech ukazují bystrost a vtip, ke svým blízkým bývají soucitní a citliví; v nich tedy konec konců viny není.

Ta jest jinde: v těch, kdož k nim neumějí promluvit, kdož neumějí udeřit na skrytou strunu jejich srdce — v kriticích, v essayistech, kteří mají popularisovat umění a nedovedou toho. Nepočítají s podmínkami, s nižší úrovní obecenstva — píšou jen pro sebe nebo sobě rovné a sobě podobné. Tak píše Březina v „Hudbě v duši“ (rozuměj: v „Hudbě pramenů“), tak píšou jiní — nomina sunt odiosa. A nebude ovšem lépe, pokud se bude takto psát, „dokud nezkusíme začínat s nimi vždycky od abecedy“.

A tak končí i tato úvaha, jako skoro všecky české úvahy o tomto nesnadném thematě: div ne apologií myšlenkové pohodlnosti. Ano, přátelé, jest veliké mysterium, mysterium nad mysteria a slove: hloupost a lenost. Nikde se nesklání nad nimi více dojatých tváří, hořících touhou pochopiti toto mysterium, jako u nás. Nikde se nad nimi nechýlí více a soucitněji chápajících očí! Nikde nenalézají více a ochotnějších a hlubokomyslnějších advokátů než u nás!

To jest tak jediná mystika, které se rozumí v Čechách a která tu kvete — v pravdě velmi zakrslá její odnož.

Kufnerovština v nové versi: Povznášejte k sobě obecenstvo! A nepovznesete-li ho, vaše vina. Měli jste míti více síly, chytit věc za pravý konec. Snad jste zapomněli na trakaře a na popruhy! Tedy podruhé: trakaře sem! A rozdělte se o úlohu, vy, básníci, umělci, essayisté. Rozdělte se o slavné obecenstvo, naložte si je a strkejte a druzí pomáhejte: tlačte. Že tím snad zameškáš, ty básníku nebo umělče nebo ty essayisto, svůj vlastní úkol, který jest tvořit, tvořit nová díla, city, dojmy, hodnoty, pohledy, že se snad prohřešuješ na svém vlastním cíli? Pah! Nedělej si těžké hlavy: hlavní jest, aby několik tisíc z měšťanských kruhů, aby ti různí Nožičkové a Pečínkové, byli ustrkáni půl metru „na cestě pokroku“: aby pak již nespílali Ibsenovi nebo Munchovi, aby, možno-li, se jim dokonce líbili.

Nuže, myslím, není tak hned větší zvrácenosti, nebezpečnějšího, nekulturnějšího bludu, křivější a nasládlejší sentimentality než je tato. Má znaky vší sentimentální perversity: stará se výhradně o věci vedlejší a druhořadé, přehlíží docela věci důležité a prvořadé. Stará se výlučně o obecenstvo, o reprodukci uměleckého díla v něm a jím — zanedbává moment hlavní: produkci, stvoření uměleckého díla umělcem, tvůrcem. Nemoc liché moderní sentimentality a jako všecka sentimentalita: nespravedlnost, kočičí a opičí láska, chudoba ducha i srdce. Vyčerpáváme se přemýšlením, jak usnadnit požívání a chápání davům — ale na tvo-

řícího ducha, na zápasícího básníka nebo myslitele, ohroženého tisícerým nebezpečím vnitřním i vnějším, nezpomene nikdo ani ve snu. Ten patrně jest cosi vedlejšího — kdosi, jehož osud, nestojí za zamyšlení se, za vcítění se, za úzkost a strach! Rozplýváme se v pohodlné a mělké koketné sentimentalitě nad zástupy — a zapomínáme i nejnutnějším na těch několik, kteří nesou na svých bedrech celý osud lidstva a doby, kulturní dílo, které musí předati jako rozmnožené dědictví rodu příštím pokolením.

Nebezpečí jest v pravém opaku toho, v čem je vidí pan pisatel. Nebezpečí jest v tom, že se dnes a specielně u nás popularisuje mnoho a popularisuje špatně: popularisuje to, co popularisace nesnese. Postavte vedle sebe třebas dnešek a dobu našich vědeckých a literárních počátků, dobu renaissanční, dobu šestnáctého věku a pochopíte všecko nebezpečí, které plyne ze zpřístupnění vědění, ze zesnadnění poznání, z popularisace. Jak lehce osvojuje si dnes člověk vědecké poznání — a jak těžce tehdy. Dnes podává se mu všecko přímo do ruky a do úst. Tehdy bylo jinak: člověk, který toužil po vědění, musil se obtěžovat, sebezapírat, činiti si mnohou újmu, přinášeti mnohou oběť: cestovat do ciziny, pracně shánět rukopisy a knihy, obětovat na ně třebas půli jmění. Za to však jaký vašnivý byl vztah takového starého literáta, humanisty, k vědění, k literární kultuře! Latinský nebo řecký klassik, kterého získal, znamenal mu dobytý kraj, cosi, co promiloval a prožil, cosi, z čeho vyssál poslední morek a poslední sladkost. Jeho literární kultura nebyla nic papírového, třebas byla celá složena v starých mrtvých světech a hodnotách — prožil ji jako nejopravdovější život celou radostí, vášní, utrpením celé své bytosti. Nově vynesená troska antického světa žila tomuto člověku, jako nežije nám objevený ostrov živého a hmotného světa. Poznávání bylo lidem vášní a láskou, lidé studující šestnácte hodin denně nebyli mezi humanisty výjimkou: lidé žili horečkou, opojením, vnitřním napětím celé bytosti. Z takto zjitřené atmosfery tvořili velicí umělci Renaissance; obecenstvo samo — humanisté nebyli než reproducenti, požívatelé, dilettanti — neznalo pohodlí a lenosti; jest divu, že pak doba sama nesla a zdvihala, napínala, sama napjata, k nejvyššímu?

Dnešní člověk ví snad daleko více a zvídá daleko snáze a bezpečněji — ale má také z vědění tu radost, těží z něho ty opravdové životní hodnoty, nalézá v něm tu osudnou hvězdu, jakou nalézal v něm člověk starý?

Dnes řada institucí a lidí rozkousává a rozmělňuje obecenstvu potravu — a zapomíná se, že právě tím přichází o svoji vlastní chuť a výživnou sílu.

Ještě hůře jest tomu při popularisaci umělecké: zapomíná se, že zde vlastní akt pochopení a porozumění nemůže nahradit nic a nejméně vědecký výklad, že tento akt musí býti dílem celé bytosti divákovy nebo posluchačovy, celé jeho praedestinace, celého jeho vnitřního charakteru — jinak jest bezcenný a bezvýznamný, a jest lepší upřímné odmítnutí a nepochopení než takováta polovičatá a akademická, chladně vyrozumovaná a lhostejnická koncesse a kondescendence.

Ostatně neklammež se: porozumění. opravdové porozumění uměleckému dílu bylo vždy vzácné a bylo vždy věcí lidí řídkých, nemnohých, vybraných. Comprendre, c'est égaler, cituje po Rafaelovi Hello, a má pravdu. Pochopiti znamená vyrovnati se. Pochopiti nový geniální výtvor může jen člověk, který jest v podstatě z téže látky jako jeho tvůrce, tedy sám básník, sám umělec, sám myslitel, třebas latentní, třebas slabší potence. A těch nebylo nikdy mnoho. Nebylo jich mnoho, říkej kdo chceš, co chceš, ani za Pindara, ani za Aischyla a za Sofoklea. Ale ostatní, kdo nechápali, měli nesmírnou přednost před dnešním obecenstvem, měli schopnost, která nahražovala skoro pochopení, schopnost dnes skoro úplně ztracenou: víru, uctivou oddanou víru v básníka, v tvůrce, v umělce. Byli s tvůrcem spojeni touže věrou, s počátku náboženskou, později alespoň uměleckou. Byli daleci dnešního pseudokriticismu, jakým očenichává polovzdělané dilettantské obecenstvo každý umělecký výtvor. Dnes, v době medicinské universitní extense, setkáte se s lidmi, kteří s vámi začnou debatu, trpí-li ubohá Ellida paranoiou nebo hysterií, a vyloží vám, že není dobře podán ani případ prvý, ani případ druhý. A ti jsou mně daleko odpornější — a nejen odpornější: i nebezpečnější pro umění — než přihrublí a prostoduší řezníci, jež dráždí Ellida jako affektovaná a nesrozumitelná, pretenciosní žena.

Vědecká a umělecká popularisace vychovala a vychovává polovzdělaný pseudokriticismus, jemuž uniká jádro a který chytá se vedlejšího: každá kritika, která není inspirována skutečným uměleckým intelektem, která nedovede podle slova Helloova égaler, jest zhoubná. Zabíjí oddanou víru a nedává na místo ní nic, dává méně než nic: slabost polovičatosti, malodušný a chudý tlach, papírovou stravu, blud a klam.

Pan feuilletonista nese těžce, že tak málo lidí rozumělo u nás nedávno Munchovi. Já, upřímně mluveno, nečekal jsem, že jich bude o mnoho víc, a divil bych se, kdyby jich bylo patrněji víc, a nevěřil bych ani jich upřímnosti. Neboť, upřímně řečeno, kdo může rozumět Munchovi? Jen ten, kdo poznal mnoho malířství starého a nového a kdo si zhnusil mnoho v malířství starém a novém. Ale kde jsou lidé u nás, kteří vyhovují této podmínce, kteří prošli, mohli projíti těmito stavy? A nejen to: i zvláštní a výjimečné stavy musil prožít, zvláštní paradoxní výchovu smyslů a duše musil prodělat ten, komu se může upřímně líbiti toto umění. Takových lidí není, nemůže býti mnoho u nás. A vychovati je k tomu, uzpůsobiti je k tomu nemůže kritika a essayistika sebe jasnější a sebe hovornější. Jak můžete dát někomu tuto výchovu zraku, tyto zkušenosti a tato dobrodružství zraku, tuto výchovu smyslů a srdce, tyto duševní disposice, nota bene za několik hodin článkem? To může býti jen dílem let a let, životních zkušeností! Kritika může jen theoreticky tyto podmínky nalézti, vysvětliti, zdůvodniti — dáti jich nemůže nikomu, a žádati od ní něco podobného jest prostě dětinství, absurdnost.

Ostatně chtěl bych nepřibližovat lidem Muncha a jiná geniálná díla umělecká, nýbrž spíše oddalovat! Chtěl bych postavit trojnásobný plot před ně, aby nevnikli za něj tak snadno snobové a dilettanti, kterých začíná dnes i u nás býti již více, než zdrávo, a kteří simulují pochopení, kde je nitro cizí, kteří vylhávají zájem, dojem, porozumění. Ti jsou v umění nekonečně nebezpečnější než ti, kdož nechápou, nerozumějí, jsou odpuzováni a přiznávají se k tomu — ti jsou v umění jedině nebezpečni. Neboť vylhávají pevnost a jistotu, kde jí není, líčí půdu, kde jest jen sypký písek, a opřete-li o ni budovu, sesuje se při nejbližším náraze. Ti tvoří lži, které se krutě pomstí co nejdřív na nich samých i na těch, kdož jim uvěřili.

V tom jest také nebezpečí popularisace umělecké: líčí věc snadnější a prostější, nežli opravdu jest. Podává hrubou historickou skizzu nebo parafrasi a lidé berou je již za akt, za sám tvůrčí akt. Zpovrchňuje příliš mnohé, učí bezděčně eskamotáži příliš mnohé, dává cit superiority příliš mnohým, kteří k tomu nemají vnitřní legitimace.

A proto: vysoko vědu, a ještě výše umění! Nepopularisovat horem pádem a popularisovat-li již, tedy poctivě, čestně, pravdivě: to jest ne odstraňovat a zalhávat mysterium, nýbrž naopak, dáti je procítit, uvědomit je. Ne zjednodušovat, ne zpohodlňovat!

Oblíbená moderní novinářská fráze o povznášení lidí k umění jest jen špatná liftová metafora z moderních domů. Ale metaforou ještě nikdy nikdo neozdravěl a nejméně metaforou takto pohodlnou, takto nedomyšlenou. Nemyslit, že se někdo dá dostrkat nebo donést k něčemu v říši ducha a hodnoty — a kdyby i dal, jest to zcela liché a bezcenné! Ziskem jest tu jen ten, kdo sám vlastní silou vystoupí, — neboť „acquirit vires eundo“ — kdo si sám umění dobude a kdo při tom překoná překážky, a čím větší, tím lépe pro něho. Přátelé popularisace umělecké dovolávají se často Ruskina, ale ten právě může je naučit, jak se neusnadňuje dráha posluchačstvu nebo čtenářstvu a jak všechen úkol popularisatorův jest jen v tom: vztýčiti co nejvýše cíl a vybouřiti všecky skryté síly touhou po něm.

Není jiné spásy dnes v době žalostného dualismu a vědecké polovzdělanosti, kdy padla a jest ztracena stará jednotící víra, která druhdy vázala obecenstvo s básníkem a umělcem-tvůrcem posvěcujícím poutem: každý musí si ji dnes sám dobýt, získat, stvořit ze skepse, polovičatého dilettantismu, novinářské samolibosti a pohodlnosti — celým a rozhodným překonáním jich.

* * *

Pan Jaroslav Vrchlický napsal do prvního čísla nového ročníku „Pražské lidové revue“ článek o žalostném úpadku čtvrté třídy České akademie, „Čím stůně čtvrtá třída“, článek v mnohém směru významný. Významný hlavně proto, že

potvrzuje z nejauthentičtější strany smutnou diagnosu, kterou o významnosti nebo spíše bezvýznamnosti této instituce pro duchový a kulturní život český činila a činí od drahné doby neodvislá mladá kritika. Jest přesvědčením všeho členstva čtvrté třídy, praví asi p. Vrchlický, že tato třída daleko neplní úkolů, které by plniti měla, že pouze živoří a že, nepřijde-li včasná a důkladná reforma, upadne v úplnou bezvýznamnost. Přiznání to jest úctyhodné pro svoji upřímnost: pan Vrchlický cítí v duši, že vlastní duchový život český, mladé hnutí literární i umělecké, valí se mimo zdi Akademie, která se sesychá patrněji a patrněji v podpůrný orgán jedné strany. Jest mnoho melancholie v článku p. Vrchlického: poznání, že rozdílení cen, kterým se vystřídává u literárního stolu pořadem sbor akademiků a v druhé řadě dojídá drobty několik favorisovaných, neznamená ještě literární organisaci, neznamená ještě iniciativu uměleckou a literární. Článkem Vrchlického věje smutek v nitru cítěný a ve chvíli upřímnosti vyslovený, že Akademie má a musí býti něčím jiným než podpůrným ústavem přičinlivých výrobců literárních, kteří pracují pilně na ručních pracích různých lyrických sbírek, románů nebo dramat, aby vzali na konci roku odměnu za dobré mravy, ušlechtilé smýšlení a zdravé trávení.

Jiný smutek, který se čte mezi řádky, jest z toho, že patrně v učené instituci krásná literatura a básnické umění hraje úlohu Popelčinu a že učení pánové a slovutní mecenášové dívají se na „básničky“ hodně s patra. V tomto puntíku nechť se však pan Vrchlický upokojí: chlad nesmrtelných k Musám není jejich specialitou — v celém národě, v celé veřejnosti české dívají se na krásnou literaturu a umění hodně s vysoka. Verše, rýmy, barvičky, sádra, mramor — to není nic „positivního“ a „reálného“, míní páni, kteří sepisují z padesáti učených fasciklů jedenapadesátý nebo slepují a skrádají z dvacíti budov jedenadvacátou. Proděláváme právě „positivistickou“ dětskou nemoc, kterou měli ve Francii v zakladatelské, průmyslové a venkoncem na klamu založené době před pádem druhého císařství, a kterou tak rozkošně líčí Taine ve svém „Tomáši Graindorgovi“. „V saloně pařížském, radí mladým mužům, mluvte hlavně o národním hospodářství, to je teď v modě, to dodává aplombu. Cela donne du relief auprès des hommes. Příležitostné verše platí již jen na venkově.“ Doufejme, že i tento positivistický klam přejde jako přešly klamy jiné a přejme si, aby nezpůsobil větších škod než jiné klamy, starší a naivnější.

Zatím jak věci stojí, cení se každý žurnalistický tlachal a patokářský politikus výše než literát, básník nebo umělec. Umění jest jen dobré jako dekorace do novin jednou za půl roku: „vítězství českého umění v cizině“ čte se pak se známými opršelými papírovými růžemi v novinách, když některý německý denník nebo list přinese článeček o české opeře, o českém virtuosovi nebo české výstavě obrazové. Jinak ve všední den však náležitě upjatý chlad a podezíravá bagatelisace.

Článek p. Vrchlického podává i některé rady, jak zdvihnouti úroveň Akademie, svésti do ní více života a učiniti z ní živý literární orgán, z ní, která jest posud spíše bureaukratickou expositurou. Rady ne nerozumné: rozdělení čtvrté třídy v trojí třídu samostatnou, udělení publikačního práva třídě literární a odstranění zastaralého copu udílení cen, odstranění šarží ze sboru nesmrtelných a zrušení nižších stupňů členství mimořádného a dopisujícího. Jak málo však doufá sám pisatel v možnost reorganisace, naznačil již svým podtitulem: časová úvaha, třebas do větru.

Přes všecku dobrou vůli a rozumnost nejde tento reorganisační plán zlu na kořen: rady a návrhy p. Vrchlického zůstávají na povrchu, jsou spíše formální. Radikální náprava byla by prostě v tom, aby Akademie svedla do svého lůna více a hlubšího života, mocnějšího a svěžejšího života literárního, než ho má posud, aby se obrodila mladými uměleckými směry; aby Akademie přestala býti úzkou stranou a klikou, pevností literárního konservatismu a stala se ve svém složení výrazem naší moderní literární skutečnosti a evoluce. K této opravdové a poctivé reformě se korporace tak ztrnulá asi sotva odhodlá a proto zůstanou všecky návrhy opravné pouhou papírovou hračkou a thematem — akademických diskussí.

Zdá se, že již se samým pojmem akademie jest sloučena fatalita obmezenosti a ztrnulého reakcionářství, které se uzavírá před všemi živými silami, dělnými silami dneška. Tak ku příkladu největší autoři Francie v devatenáctém věku, vlastní tvůrci klassického románu francouzského, Balzac a Flaubert, nepřekročili nikdy prahu Aka-

demie, která vítala lidi významu nekonečně menšího a efemérního. A „historie jedenačtyřicátého fauteuilu“ uvádí ještě řadu krásných a cenných jmén, která vesměs zůstala — před prahem richelieuovské instituce. Ale v této tradiční ztrnulosti, v tomto dobrém právu na antidiluvialnost šla naše Akademie nejdále, mnohem dále než analogické instituce cizí: dnes dusí se vlastní úzkoprsostí, zkomírá vlastním exklusivismem.

Článek p. Vrchlického to cítí a upřímně vyslovuje.

Nemá-li zůstat pouhou časopiseckou muškou a efemérkou, musí vyvoditi pan Vrchlický mužně ze svého poznání důsledky.

Bude to pak otázka, pokud Akademie jest schopna života, to jest obrody.

O rinovarsi, o morire — buď se obrozovat nebo zemřít, platí i pro Akademie jako pro všecko pod sluncem.

Leden 1905. QUIDAM.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Obrazový material tohoto čísla „V. S.“ je sporou ukázkou Gauguinova umění, která umožněna byla nám laskavostí opravdu vzácného amatéra pana G. Fayeta v Paříži, v jehož sbírce nalézají se nejkrásnější ukázky onoho živného francouzského umění, vzbuzující v každém směru opravdový respekt. Gauguin zastoupen as 40 malbami kromě několika map se značným množstvím kreseb a listy původní grafiky, řezbami, kameninami a jinými předměty, dále po několika dílech zastoupeni jsou Rodin, Monticelli, Van Gogh, Renoir, Degas, mnozí z ostatních impressionistů a neoimpressionistů. Opravdové bohatství a vše bez pretence jen pro vlastní radost, ve všech místnostech štědře rozvěšeno i ve schodišti, v domě tichém, prostém, kde pozorujete radostný a šťastný poměr majitele k dílům i k jich původcům.

Jeden ze vzácných případů, kde amatér není „sběratelem“, u něhož s vkusem nevtíravým, velice prostým, neokázalým a nejvýše jemným shromážděno bohatství velice pozoruhodné. Maně vzpomínáte si na různé „salony“ a privátní „galerie“, upozorňující především svým známým „vkusem“ na blahobyt majitelů.

Gauguinova kolekce poskytuje již končení a krásný pohled na dílo tohoto malíře nejkrajnějšího pojmu, synthetika barvy a formy, u něhož obé organicky a nerozlučně dochází projevu výtvarného.

Barva! Ano, tu nutno vidět a té nemohou vyvolat ani tak výborné fotografie, jaké nám zhotovil p. Druet v Paříži. Nepodařilo-li se nám získati kolekci děl Gauguinových, nalézajících se dnes vesměs v rukou soukromníků, k vystavení v Praze, vděčíme aspoň této formě, že můžeme čtenářstvo své seznámiti s díly zjevu pro moderní umění tak význačného

*

Rakouské výstavy v Londýně r. 1906 pořádané, kde zastoupeny budou Čechy samostatným, doufejme representativním oddělením, vystavovati bude též „Manes“ v uměleckém oddělení, subvencovaném ministerstvem kultu, kolekcí ve vlastní místnosti vykazující 65 m² vývěsné plochy. V uměleckém oddělení vystavovati budou po samostatné kolekci: vídeňská „Secesse“, „Hagenbund“, „Künstlerhaus“, polská „Sztuka“, umělci jihoslovanští a sdružení umělci ze Štýrského Hradce. V exposici „Manesa“, kterouž instaluje architekt Jan Kotěra, vystavovati budou: F. Bílek, H. Böttinger, Ant. Hudeček, B. Jaroněk, B. Kafka, Al. Kalvoda, J. Mařatka, J. Preisler, H. Schweiger, A. Slavíček, S. Sucharda, F. Šimon, O. Španiel, J. Štursa, M. Švabinský a J. Úprka.

*

Spolek Manes vydal tiskem jednatelskou zprávu za poslední třiletí a v ní několik zajímavých dat o finančním výsledku výstav spolkových. V letech 1903—1905 pořádáno celkem 11 výstav; z nich nejčetněji navštívena výstava J. Úprky (leden—únor 1904) celkem 6506 diváky, nejslaběji výstava Grafického umění (červen—červenec 1904, 1096 osob) a J. Manesa (červen—červenec 1903, 1914 osob). Finanční úspěch, ovšem nevelký, měla pouze výstava J. Úprky, která vynesla spolku čistý zisk, všechny ostatní výstavy v tomto třileti skončily deficitem. Ztráta celková za rok 1903 obnášela K 6894·62, za rok 1904 K 5941·64, za rok 1905 K 12.939·72 (bez výstavy dánské, jejíž účty nejsou dosud uzavřeny, ale deficit jistě značně zvýší). Cifry, které křičí o kulturní úrovni Prahy na počátku XX. století.

*

K soutěži pro malířskou výzdobu kaple sv. Jana Křtitele v dómu sv. Víta došlo celkem 17 návrhů. Porota přisoudila cenu první návrhu Fr. Urbana, na němž v části ornamentální spolupracovala M. Urbanová-Zahradnická, cenu druhou návrhu se značkou X; mimo to vyznamenala čestným uznáním práci s heslem Fiat voluntas tua.

Výsledek soutěže umělecky právě bohatý nebyl. Práce poctěná cenou první je dílem rutinovaného dekoratera, ale působí celkem pestře i neklidně, více dojmem barevné illustrace, nic víc; cena druhá vyznačuje se větší jednoduchostí, ale v pojímání je hodně konvenční. Mimo to je dokladem

toho, jak se malířská výzdoba plochy navrhovati nemá, neboť s tak podstatným činitelem, jakým je barva, tu vůbec nepočítáno a jen tak jako dodatkem přidána také menší okolorovaná skizza. Ani mezi návrhy, které jury pominula, nehlásí se nic nového nebo samostatného.

Úskalím téměř všech návrhů byla štíhlá úzká pole, do nichž bylo nutno komponovati; vyplniti každé pole jedinou komposicí pokusili se vážněji vlastně jen dva z konkurentů (hesla „Throni“ a „přišel na svědectví“); všichni ostatní, i autoři vyznamenaní, pomáhali si tím, že příliš štíhlá a vysoká pole rozdělili na několik příčných, a skoro vždy zcela konvenčně. Prostý a přísný dojem, který je s pojmem divokého askety nerozlučný, nevzbuzuje návrh žádný; kolorit většiny návrhů je sladký a líbivý, po monumentalnosti a větším stylu je stop pramálo.

Dle všech známek zase řada dobrých lidí zůstala doma; a přece bylo thema lákavé i podmínky slušné.

*

Rakouské ministerstvo krásných umění má býti zřízeno po vzoru francouzském odděleně od od školství a ostatních odborů sloučených v dnešním ministerstvu kultu. Novému ministerstvu přiděleny by byly umělecké akademie, dvorní musea, dvorní divadla, dvorní bibliotheka a snad i školy umělecko-průmyslové, jimž stejně by mohlo býti poslouženo a které dovolávají se dnes vlastní péče a jež nelze spravovati dnešním duchem ostatního našeho školství. V novém ministerstvu pracovali by mimo bývalého ministra Dra Hartla někteří bývalí funkcionáři z ministerstva kultu ustoupivší u příležitosti aféry vídeňského profesora akademie, medaileura Marschala.

*

V březnu a v dubnu pořádá ve Florencii „Společnost Leonardovská“ cyklus přednášek o velikém geniovi renaissančním; přední spisovatelé a kritikové italští a francouzští osvítí po různých stránkách život a dílo jeho. Mezi přednášeči jsou i přední romanopisci doby, Gabriele d'Annunzio a Joséphin Péladan. Programm: 3. března Edmerido Solmi: Úvod; 10. března Marcel Reymond: Leonardo a Verrocchio; 14. března Angelo Conti: Leonardo jako malíř; 17. března týž autor: Leonardo jako architekt; 24. března Gabriele d'Annunzio: Vnitřní život Leonardův; 31. března Antonio Favaro: Leonardo v dějinách věd experimentálných; 4. dubna Benedetto Croce: Leonardo jako filosof; 7. dubna Isidoro del Lungo: Leonardo jako spisovatel; 10. dubna Joséphin Péladan: Epilog. Tyto přednášky budou sebrány a otištěny ve svazku.

*

Krajinář Harpignies věnoval museu Luxembourgskému řadu svých kreseb většinou z doby 1850—60, kdy pracoval v Italii; městu Paříži do Petit-Palais daroval týž umělec také sbírku kreseb a skizzu k velikému plátnu „Okolí Mentonu“.

*

V době posledních dvou nebo tří let byla ukradena z chrámů italských celá řada slavných uměleckých předmětů, tak ku př. tabernakulum Lucy della Robbia v Legri u Calenana, celá sbírka miniatur ze XIV. stol. z kathedrály v Pienze, malba Sassoferratova ze Sieny, Madonna Lippa Memmiho a bas-relief Lucův v chrámě Florentském a mn. j. Italská policie nevypátrala, jako obyčejně, zlodějů.

*

Lionardově „Jocondě“ v Louvru dostalo se nového rámu. Až do nedávna bylo dílo Vinciho zarámováno banálním a nevkusným rámcem z doby Ludvíka-Filipa, který působil i disharmonicky svým křiklavým zlacením. Dissonance tu byla, třebas ovšem nemohla podstatně seslabiti celkový harmonický dojem arcidíla. Nedopatření tomu jest nyní odpomoženo. Hraběnka R. de Béarn darovala Louvru rám, který nalezla po dlouhém hledání, italský rámec ze samého konce XVI. století, velmi vkusný a diskretní, v němž dílo Vinciho přichází k plné platnosti.

*

V „L'Art Moderne“ z 10. prosince 1905 označuje A. J. Wauters jako dílo Vermeera van Delft mužský portrét, jejž museum Brusselské uvádělo mezi díly anonymními (č. 665).

VÝSTAVY.

Výstava Krásné Prahy, Rudolfinum, únor 1906.

Několika mladým nadšencům dobré vůle z Klubu za Starou Prahu podařilo se sehnati do přízemní síně Rudolfinské zajímavou výstavku: první pokus o revisi toho, co se umělecky vytěžilo z Prahy za posledních sto let. Sešli se tu staří, Kohl, Pucherna, Würbs, Lepié, Morstadt, Novopacký, Alt a Pinkas, je tu Hynais a Chittusi, je tu Marold i Orlik a řada mladých. I při zběžné prohlídce — a dnes před závěrkou čísla můžeme výstavu jen letem ohlásit — lze dobře stopovati několik proudů a několik způsobů pojímání; je tu zastoupen starý způsob objektivní, kde se jedná jen o přesnou suchou informaci, práce, kterou dnes nahražuje fotografický aparát; ten ustupuje časem chápání malebnějšímu, ale ještě běžně pohlednicovému nebo sentimentálnímu (Jansa, Engelmüller), a konečně nazírání čistě malířskému, kde se sujet stává

jen nositelem nálady a barevné harmonie. Těch, kteří chápou Prahu takto ryze malířsky, kterým je Praha snad jen nejkrásnější a nejbohatší krajinou českou, je dosud pramálo. Jedním číslem zastoupen je Slavíček (ulice z assanace, reprod. v 1. čísle V. S. t. ročníku) — ale byly by tu měly viset i jeho pošmurné pastely z Letné a patřila by sem i všechna ta chudá a smutná krajina podměstská, která v Praze čeká až dosud na svého malíře.

Druhý proud, hnutí to posledních let, kdy našla krásná Praha mezi mladšími řadu vyznavačů, je pokus o vystižení specielně pražského vzduchu a charakteru, o jakousi stylisaci Prahy. Ze starých uhodil v tomto směru na pěknou notu anglický kreslíř Samuel Prout; jeho staropražské líthografie, až dosud známé jen návštěvníkům Městského Musea, jsou z nejzajímavějších čísel výstavy. Z generace dnešní je četněji zastoupena Braunerova a Stretti, z jehož pestré a nestejné kollekce jmenují „Synagogu ve sněhu", diskretní malířský kousek. Je tu i Böttinger, Bém R. a Wachsman, v akvarelu Frl. E. Šedivý, Hofman a Šafařík.

V grafice — a Praha je město pro grafiky — stojí nejvýš Hofbauer, Kašpar, Stretti a Orlik; začínají a slibují Teschner, Zeyera i Benda. Na pražskou notu, která zní vřele a ryze, uhodil Kašpar zvláště v rozkošných illustracích k Nerudovu veršovanému feuilletonu Letní vzpomínky; v tom je kus Pražského vzduchu, a rozkošného života.

Celkem vzato, je to daleko více výstava motivů než uměleckých děl; ale je to první pokus, a bude jistě východištěm nové práce a pokusů nových; dnes, kdy přehlížíme, co a jak zpracováno a co zanedbáno, kdy si uvědomujeme při motivech několikrát různými autory opakovaných, jak při každém novém pokusu je možno podati ryzeji samu podstatu a samu essenci, která se v něm skrývá, nemůžeme než věřiti, že pravá práce nastane teprve po výstavě; a to by byl jistě její nejkrásnější výsledek.

Až dosud ukázali malíři nejvíc smyslu pro střechy a věže, pro drobná zákoutí a pro Prahu idyllickou; nejsilnější tony, Praha smutná a Praha tragická na dnešní výstavě scházejí.

Jen ještě poznámku: na světové výstavě v Paříži 1900 vystavovalo město Paříž ve vlastním pavillonu celou kollekci pohledů na Paříž z vlastní gallerie, a byly tam zvláště od Cazina a de Nittise umělecké kusy vysoké třídy. Pražské Městské museum na Poříčí má ve své sbírce tisků a rytin jakýsi začátek podobné galerie; dnešní výstava by mohla být pobídkou, aby byla pravidelně doplňována.

*

V Paříži v galerii Weillově zajímavá výstava některých malířů z avant-gardy, velmi bezpečných a ovládajících i závratné efekty: Charles Guérin, Ottmann a zvláště Rus Tarchov. — Za zmínku stojí také výstava Julesa Flandrina, žáka Gustava Moreaua. Flandrin opustil raffinované umění podle receptu svého mistra a pokouší se o umění dokonale prosté v intencích i v prostředcích; v reakci zachází snad daleko, ale četné studie ukazují upřímnost a logickou důslednost. Zajímavě přeložil také na plátno své dojmy z Angelicova „Korunování sv. Panny" a z Veronesovy „Svatby v Káni"; nejsou to kopie v běžném smyslu slova, jsou to velmi osobní překlady.

SOUTĚŽ.

Výbor spolku pro zbudování pomníku M. J. Husovi v Táboře vypisuje na podání návrhů pro zřízení tohoto pomníku soutěž, za následujících podmínek: 1. Konkurs jest anonymní, omezený na umělce národnosti české. 2. Pomník proveden budiž: socha z hořického pískovce, spodek z jemnozrné žuly; náplni bronzových možno použít umělci s ohledem na celkový náklad pomníku, který se stanoví maximálním obnosem K 6000. 3. Návrhy provedené v 1:8 skutečné velikosti zaslány buďtež v sádře lité. K modelu přiložena budiž perspektivní skiza pomníku zakreslená do pohledu na místě pomníku (park novoměstský), který výborem spolku konkurujícím bude dodán. Současně přiložen budiž rozpočet s udáním cen. 4. Lhůta dodací končí dnem 15. června 1906 o 6. hodině večerní a pouze takové návrhy vzaty budou v úvahu, které v tuto dobu na místě výborem k tomu určeném budou úplně sestaveny odevzdány. Návrhy buďte výboru spolku zaslány. 5. Porota sestává z odboru umělecko-technického, stanoveného výborem spolku, a ze 2 sochařů a to jednoho ze sdružení umělců Mánes a druhého z Jednoty umělců výtvarných. 6. Jen ty projekty vezme porota v úvahu, které vyhovují konkurenčním podmínkám. 7. Porota udělí ceny absolutní většinou hlasů, nejdéle v době 4 neděl od ukončení soutěže a musí přiřknouti veškeré níže uvedené ceny návrhům, jež uzná za relativně nejlepší a umělecky cenné. Protokol o usnešení poroty bude uveřejněn v českých listech. 8. Ceny stanoví se tři: I. cena, zadání a provedení pomníku, (v případě, že by k provedení pomníku dle I. ceny z jakékoliv příčiny nedošlo, obdrží autor I. cenu v obnosu 5% nákladu K 300), II. cena K 250, III. cena K 150. 9. Veškery návrhy pomníku budou po dobu Husovy výstavy o letošních prázdninách veřejně vystaveny. 10. Návrhy

cenami poctěné přejdou v majetek spolku. Duševní majetek zůstává však vyhrazen autoru. 11. Právo reprodukování cenou poctěných návrhů ať fotografií neb tiskem atd. vyhražuje si výbor spolku pro zbudování pomníku Husova v Táboře. 12. Návrhy buďtež opatřeny heslem aneb značkou, a budiž přiložena zapečetěná obálka stejným heslem opatřená, s autorovou adressou.

FORUM.

Pan K. B. Mádl v „Národních Listech" ze 14. ledna vytýká nám „nervosnost" a „nenávistné invektivy" a mluví pohrdavě o literárních heroltech, „kteří hltavě vyhlížejí po každé sensaci nejnovějšího data" a „radostně upírají titul umělce" někomu, koho nedávno ještě prohlašovali za genia. Nervosními nás p. Mádl neučiní — odpovíme mu klidně a věcně.

Kdyby byl p. Mádl poctivým čtenářem a referentem a ne divadelním intrikánem, musil by věděti: 1. že ani Julius Meier-Graefe sám neupírá titulu umělce Böcklinovi — naopak: jmenuje řadu děl jeho, hlavně z mládí, která prohlašuje za celá a dokonalá, harmonická díla malířská a umělecká; odpor jeho jde proti populárním dílům Böcklinova věku pozdějšího; 2. že F. X. Šalda, autor studie o knize Meier-Graefově, neztotožňuje se ve všem s kritickým stanoviskem Graefovým a přiznává výslovně, že kritika Meier-Graefova jest pravděpodobně místy úzká nebo po případě i v detailech pochybená; těžiště a vlastní význam knihy vidí v její diagnose německé umělecké nekultury; 3. že v celé studii Šaldově není žádné stopy po radosti z toho, že se vystupuje s pochybami o geniálním významu Böcklinově — naopak, lítost a stesk z doby, v níž jsou možna tak těžká a zásadná nedorozumění; 4. že není rozporu mezi dnešní studií o Böcklinovské otázce a — básní Turgeněvovou, která byla otištěna ve „Volných Směrech" před pěti lety krátce po smrti Böcklinově: báseň Turgeněvova neoceňuje nijak přece uměleckou hodnotu díla Böcklinova — nehledíc ani k tomu, že ruka, která vložila tehdy do „V. Směrů" onu báseň, není totožnou s rukou, která nyní napsala studii o Böcklinovské otázce.

Nenapadá nám zde hájit díla Meier-Graefova proti mádlovské sotise. Pan Mádl jest pán nad jiné pružný a učelivý — jenže vždy na cizí útraty. Vždycky na konec „recipoval" za pět let člověka, kterému nerozuměl nebo jemuž spílal před pěti lety. V prvním všeobecném pobouření nad novotářem vyl p. Mádl chytře s vlky, aby později potichu a nepozorovaně přešel na jeho stranu a kořistil z jeho objevů. Nemusí být člověk zrovna prorokem, abych mohl tvrditi, že této tiché a problematické satisfakce dostane se za několik let i Meier-Graefovi . . .

O něco dál staví p. Mádl proti nám „nervosním" a „rámusovým" — „tichou a spolehlivou energii pracovníků", do jichž skupiny řadí i sama sebe. Nuže, jest třeba říci zcela otevřeně, že p. Mádl mezi ně nenáleží, že žádným spolehlivým pracovníkem vědeckým není. Podjal se před lety sepsání velikého díla historického, všeobecných dějin výtvarných, a utekl zbaběle od prvních začátků; nenaplniv ani desetiny díla, nechal je rozpracované nakladateli a kterémukoli laskavému pokračovateli... To jest „spolehlivá energie pracovníka", jíž se máme učit od p. Mádla? A div, že podobně nedopadlo to s monografií o Mánesovi. Poslední sešit dal na sebe čekat dlouhé, dlouhé měsíce a když vyšel, nepřinesl, co přinésti měl: vlastní kritickou syntésu, charakteristiku díla Manesova, charakteristiku umělce, jeho vývojový význam v českém malířství, postavení mezi minulostí a budoucností, jeho smysl v národní psychologii. Tento vlastní kritický úkol si p. Mádl odpustil. Dokončil v posledním sešitě s nouzí jen životopis, neboť celé dílo bylo psáno s ledabylostí od sešitu k sešitu, bez jednotného architektonického plánu a bez jakékoli kritické methody, a je proto (přes to že je dovedeno do smrti umělcovy) nedokončené, necelé, neúměrné. Takový jest p. Mádl vědecký pracovník, tak spolehlivé energie! Nikoliv, na tento čestný titul p. Mádl nároků nemá; p. Mádl jest jen žurnalistický kritik a referent, žurnalistický článkář se vší náhodností, kolísavosti a... nervosností, jíž přináší tento pojem.

Nemáme dnes místa na dokreslení portrétu p. Mádlova, ale vrátíme se k němu a to co nejdříve. Doufáme, že nám k tomu poskytne pan Mádl sám zase brzy ženerosně příležitost.



N. K. ROERICH

■ BOJ. ■



N. K. ROERICH. NÁVRH PRO MAJOLIKOVÝ VLYS.

NIKOLAJ KONSTANTINOVIČ ROERICH.

KRITICKÁ GLOSSA K JEHO VÝSTAVĚ.

Výstava děl mladého ruského mistra Nikolaje Konstantinoviče Roericha, jež hostí nyní náš pavilon na úpatí Kinské, má dvojí zásluhu: jednak předvádí nám bezesporně silnou malířskou potenci, umělce určité výše a typických, široce rozkřídlených snah, jednak vyvolává diskussi o řadě otázek z psychologie tvorby a z rozvojové logiky výtvarného umění.

Roerich nespokojuje se totiž tím, čím bývá ve svých chvílích tak plně a šťastně: malířem temperamentní síly a úhrnné, až trochu brutální vise — vedle malíře jest v něm i badatel-archaeolog, učenec spisovatel a conférencier, umělecký theoretik filosofující a bojující programmově za obrodu moderního ruského malířství, za jeho znárodnění. Tedy vedle umělce, opojeného a uneseného plností a milostí chvíle, i duch zápasný a myslivý, applikující, vykořisťující, organisující. Nenapadá mně viděti v tom nedostatek nebo vadu; naopak: tato programmová kvalita sama o sobě činí mně jej sympatickým. Myslím, že doba tak zv. umělecké n a i v n o s t i, to jest nemyslivosti a vegetativného neuvědomění, jak o ní blouzní starší německá estetika, přešla a ne na škodu umění, nýbrž naopak. Stává se nám den ze dne jasnějším, že řemeslná hotovost a pokojná soběstačnost v umění, měla-li svoje výhody, zvláště pro talenty určité organisace a určitého rázu, měla i svá nebezpečí, a to nebezpečí ne nepatrná. A cítíme dnes velmi jasně, že uvědomiti si svoje sklony a systematisovati je i myšlenkově, domysliti je v soustavu a v programm, v methodu, ovládnouti je jako nástroj k určitému theoretickému cíli, nemusí vždy znamenati seslabení a podrytí uměleckých instinktů a sil. Často — a u duchů zdravých a silných pravidlem — znamená to naopak jejich plné rozvití, učlenění, vykořistění.

Ovšem na druhé straně zase nesmí se bráti pouhý programm již za d í l o samo, chtění a koncept za umělecké n a p l n ě n í. Intence, programm má v umění kladný význam jen potud, pokud je v díle cele ztráven a přehodnocen, pokud se vtělil v umělecké dílo, pokud mu dodal síly a vášně, nervu a dechu, bojovné krásy a zbrojné záře — pokud se s t a l t ě l e m a s i c e š ť a s t n ý m, h a r m o n i c k ý m u m ě l e c k ý m t ě l e m. Kde zůstal neztráven, kde nesplynul harmonicky s dílem, nerozměnil se v ně beze zlomků, tam naopak překáží a ochromuje, tam jest elementem dissonančně ochuzujícím, tam znamená uměleckou ztrátu. Obraz malovaný s dalekosáhlou theoretickou intencí může býti stejně špatný jako



N. K. ROERICH.
ČARODĚJNÍCI.

obraz malovaný naprosto bez ní, v úplné prostoduchosti a bezelstnosti rozumové, a může býti po případě i horší — právě pro tuto vnějškovou násilnost; horší vnitřní dissonancí a necelou zlomkovitostí.

S tohoto stanoviska jest první povinností těchto řádků vyjmouti z výstavy skupinu děl, která dobývají pozorovatele na ráz, prvním útokem svojí křepkou celostí a jež se hodnotí beze zlomků v umělecký dojem: první povinností naší budiž vyhledati silného, nervního a útočného malíře a pokloniti se jeho silnému i jemnému vidu, vášnivým láskám jeho oka a neselhávající hotovosti jeho ruky. Jsou to předem jeho nádherné staroruské architektury, jsou to některé krajinné impresse, které si zasluhují plně této elože: zde ukazuje se Roerich velikou a hotovou malířskou potencí, horkou malířskou organisací, která stačí kouzlu nejprchavější chvíle, opojení náladového zrakového svátku.

Jeho staroruské architektury, jakoby zvětralé nebo k pádu podryté, a jinde zase jakoby hořící v barbarsky malebné zbroji, potažené patinou věků, jsou viděny a cítěny ryze malířským smyslem a stavěny ryze malířskou logikou: jsou to ne topografické dokumenty, ne historické illustrace, ale obrazy, varianty na daná themata, dobásňující a přebásňující svoje sujety. Jsou to nejen kusy veliké hotovosti ruky, virtuosní šířky, ale nejčastěji i obrazové básně chytající stesk a melancholickou záři minulosti, odkrývající zvláštní tragiku starých kulturních zdiv, duši věcí, „lacrymas rerum“, jak říkali romantikové. Sem tam prohlédá snad jakási brutálnost virtuosity, ale jinde čistě malířské subtilnosti, čistá něha a láska oka umlěují naše pochyby: tak ku příkladu delikátní, diskretní harmonie, v něž ladí Roerich zeleň trávy nebo zeleň nebe s patinou starých plechových bání a stříšek nebo různé odstíny



NIK. KONST. ROERICH. ▪ STUDIE K FRESCE „ANDĚLSKÝ POKLAD“.

jejich zeleně mezi sebou. Mutatis mutandis dá se totéž říci o řadě jeho studií a impressí krajinných; v některých převládá útočná přímost a široký virtuosní přednes, v jiných šťastná něha a dojatá sváteční citovost oka zření až duševního. Několik kresebných studií ukazuje, jak bystře a intelligentně proniká a ovládá Roerich i tvárnou logiku a skladbu jazyka, jímž improvisuje svoje barevné náladové básně.

Pochyby pronikají hlasitěji teprve při některých číslech ze skupiny sujetů archaeologických, historických a praehistorických, legendárně epických a bohatýrských. Virtuosita přichází tu místy ke slovu s vnějškovou brutálností, jíž nedrží rovnováhu vnitřní, vlastně tvůrčí bohatství tvárhého názoru a citu. Někde vychází Roerich na lov za dekorativností dosti vnějškovou a ukazuje zevšeobecňující formuli, jíž pracuje, příliš vtíravě: prozrazuje se tu, že jest to formule odvozená a ne vykořistěný vlastní tvůrčí čin. Pravím výslovně: někde. Jsou i v této skupině čísla, kde nepřekročil mezí, jež mu ukládá jeho vlastní tvůrčí síla tvárná, čísla většinou menších rozměrů, jež dovedl zcela zaplniti teplou gracií a jemně vytříbeným, bohatým vkusem — tak, abych jmenoval několik, kouzelná báseň-legenda indická o Devassari, nebo epickým nervem cítěná a široce stylisovaná „Dračí dcera“ nebo konečně barevná féerie rudých plachet, pokřtěná „Výpravou Vladimírovou na Cherson“. I některé z větších olejů Roerichových sem spadajících, tak ku příkladu „Starodávné město“, jsou plně a ryze malířsky cítěny a bohaty vlastní výtvarnou tepnou. Jinde bývá však Roerich chudší, a všechen vkus, který mu slouží opravdu spolehlivě, všechna virtuosní hotovost, také nikdy neselhávající, nemohou přenésti přes nedostatek vlastního výtvarného tvůrčího fondu a

činu — naopak: dávají jej cítiti tím bolestněji. Velikorysá dekorativnost, za níž směřuje Roerich, působí často při vší virtuosní brilantnosti jaksi kulisově a divadelně: chybí zde často vlastní jadrnost a hutnost malířské tvorby.

Dekorativnost! Jaké nedorozumění moderního umění, jaké heslo nedomyšlené a nedocítěné, málo promyšlené moderní výtvarnou kritikou! A kolik prostředního zboží pluje dnes pod touto vlajkou a jest uctíváno a pozdravováno jen proto, že pluje pod ní! Roerichovo dílo není sice nikterak prostřední, ale přes to zavdává podnět ke kritickému nedorozumění: vidí se tvůrčí čin již tam, kde jde o pouhou parafrasi, o aplikaci stylové formule šťastně objevené a vycítěné, stylové formule mrtvé výtvarné kultury, o to, čemu říkají Francouzi velmi přesně a přiléhavě une divulgation, užití, vykořistění, zpřístupnění cizího výtvarného principu, cizího tvůrčího činu a tajemství.

Postavte se před malířské dílo Rembrandtovo, Halsovo, Goyovo, před Velazquezovy „Las meninas", před Manetův „Sklenník", před Degasův některý motiv z tanců operních — a jistě necharakterisujete dojem, který ve vás budí, slovem dekorativnosti. Vzrušují a vybuřují vás na to příliš, jsou příliš hutné a jadrné, aby se daly zavříti do této formulky. Leží k tomu příliš málo na povrchu. Jsou-li v některém z nich dekorativné elementy, jest to jen akcidens. Nedá se tu mluviti o dekorativné formuli — ale ovšem jest tu rytmická zákonnost, která nese vnitřně dílo. Někteří mistři jako Ingres, Puvis de Chavannes, Gauguin uvědomili si ji více než druzí, akcentovali ji, orientovali k ní vědomě a programmově svoje dílo. Ti jsou dekoratéry ve vlastním tvůrčím smyslu slova, z rytmické plnosti lyrické nebo epické duše, z něhy a harmonie duše, z eurytmie duše. Užívá-li se téhož slova na označenou díla ku příkladu Besnardova, jest to nedorozumění a zneužití terminu: Besnardovi schází vlastní prvořadý umělecký čin, jest jen vytěžitelem a vykořistitelem uměleckých činů jiných, větších mistrů impressionismu, divulgateur, který cizí umělecký princip a čin aplikuje.

A v podobném poměru k staré výtvarné kultuře byzantinsko-ruské, k jejímu plošnému a prostorovému umění, jest asi Roerich. Pracuje formulí odvozenou z ní logickou dedukcí, parafrasuje a překládá, dociťuje snad a domýšlí snad i v detailech něco — ale jeho tvárný jazyk není zde jeho vlastním dílem, nejvnitrnějším nástrojem jeho duše. Vlastním majetkem jeho jest zde jen odvaha a šířka virtuosní hotovosti, jen přesnost logické myšlenky. Nemá toho rytmického překypujícího bohatství vnitřního, té vnitřní zvučící tvárné plnosti, která sama se dekorativně vylévá a prochvívá a nese dílo, jak jest tomu třebas u Puvise de Chavannes.

Nade vše jasné a patrné jest to v nejrozměrnějším díle Roerichově, v jeho skizze ku fresce Andělský poklad. Roerich překládá tu v malířství princip starého umění plošného a prostorného, parafrasuje stará skla a staré mosaiky, napodobí chladný a tvrdý lesk jejich kamení, kombinuje ze starých zlomků nový obraz. Není pochyby, že podnik takový žádá mnohých a vzácných předností jak od ruky a oka malířova, tak od jeho logické kázně a methodického vcítění a vžití se. A člověk může se zde zcela upřímně poklonit veliké virtuositě Roerichově spojené s velikou kázní, vypočítavé rozvaze při široké útočnosti, malířské kuchyni, která dodá barvu takové resistence a takového minerálního lesku, jaká tvoří peří andělských křídel, i neselhávající síle a hotovosti ruky, která ji dovede tak šťastně a účinně umístit — ale to všecko jsou přednosti spíše vnějškové a hmotné než vlastně tvůrčí a vniterné. Vedle tohoto Roericha vypadá snad mnohý Puvis de Chavannes nebo Gauguin skromně a chudě — tomu, kdo neumí vycítit vnitřní něhu a štěstí zvučící jimi a vylévající se z nich požehnanou milostí výtvarnou.

Takovéto umění, není pochyby, dovede imponovati, dovede oslniti — ale ne svojí zásluhou: stojí celé na plecích velikého, tisíciletého obra, veliké staré výtvarné kultury. Není pochyby, že tato stará výtvarná kultura vládla velikými a svého druhu jedinečnými, nenahraditelnými dojmy; podrobovala si duši lidskou hudbou jedinečně silných, velebných akkordů. Není také pochyby, že mnoho z ní dá se přenést s velikou, neselhávající účinností do dneška, že lze ji prodloužiti, žíti z ní, mysliti jí a v ní, pracovati v ní a z ní. Ale není také pochyby, že ti, kdož z ní takto žijí — třebas umělci veliké virtuosity, velikého vkusu i veliké logické kázně jako Roerich — netvoří vlastních uměleckých činů stavících novou vývojovou řadu.

F. X. ŠALDA.



NIK. KONST. ROERICH
DEVASSARI A PTÁCI.
(INDICKÁ LEGENDA.)



N. K. ROERICH.
■ MODLY. ■



NIK. KONST. ROERICH. ZÁPAS ALEXANDRA NĚVSKÉHO S JARLEM BIRGEREM. ∎

Z LISTŮ A POZNÁMEK PAULA GAUGUINA.

(DOKONČENÍ.)

[Následující řádky věnovány jsou ještě Vincentovi van Gogh.]

PŘED TÍM. — V zimě 86. — Začíná padat sníh, zima jest tu; odpouštím vám příkrov, jest to prostě sníh. Chudáci trpí: často majetníci domů toho nechápou.

Nuže, tohoto prosincového dne, v ulici Lepic našeho dobrého města Pařížského, chodci spěchají více než obyčejně, prosti touhy toulati se. Mezi nimi zimomřivec, podivný ve svojí výzdobě, spěchá na vnější boulevard. Kozí kůže jej objímá, čepice s kožíškem — nepochybně králičina — ryšavý vous jest zježen. Patrně honák dobytka.

Nebuďte pozorovateli polovičními a přes to že mrzne, nejděte svojí cestou, aniž jste si pečlivě všimli bílé a harmonické ruky, modrého oka, tak jasného, tak dětského. Je to ubohý tulák, zajisté.

Jmenuje se Vincent van Gogh.

Spěšně vstupuje k prodavači divošských šípů, starého železa a laciných olejových obrazů.

Ubohý umělče! Dal jsi částku své duše do malby tohoto plátna, jež neseš prodat.

Jest to zátišíčko — růžovi ráčci na růžovém papíře.

— Můžete mně dát za toto plátno trochu peněz a pomoci mi zaplatit činži?

— Můj bože, příteli, s odběratelstvem jest to den ze dne horší, žádají ode mne lacino Millety; a pak, víte, dodává kupec, vaše malba není právě veselá. Renaissance jest dnes na boulevardu. Konečně říká se, že máte talent, a chci pro vás něco udělat. Nuže, zde jest sto sous.

A kulatý peníz zazvonil na prkně. Van Gogh vzal bez reptání peníz, poděkoval kupci a vyšel. Pracně stoupal vzhůru do ulice Lepic: a když došel ke svému bytu, ubohá „propuštěná ze Svatého Lazara“ usmívá se na malíře, toužíc po jeho klient-



NIK. KONST. ROERICH.
BRÁNA MONASTÝRU.

ství. Krásná bílá ruka vysunula se zpod paleta: Van Gogh byl čtenářem, pomyslil na nevěstku Elisu a jeho pětifrank stal se majetkem nešťastnice. Prudce, jako by se styděl za svoji dobročinnost, utekl, s prázdným žaludkem.

POTOM. — Přijde den a vidím jej, jakoby již byl přišel. Vcházím do sálu číslo 9 do Domu dražebního: dražební kommissař prodává sbírku obrazů.

— 400 franků Růžoví ráčci ..., 450 ... 500 ... Ale, pánové, to stojí za víc ... Nikdo nic neříká? Přiklepnuti, Růžoví ráčci od Vincenta van Gogh.

*

[Ještě několik poznámek o některých současných umělcích.]

Kritiky bolesti tišící.

Na stezkách sbíhavých venkovské figury, myšlenkově nicotné, hledají cokoli.

To by mohlo být od Pissarra.

Na mořském břehu studně: několik pařížských figur, drapované a pestře strakaté pruhy, žíznivé ctižádostí nepochybně, hledají v této vyschlé studni vodu, která by jich mohla napojiti. Celek, confetti.

To by mohlo býti od Signaca.

Krásné barvy, aniž toho tušíš, jsou zde a tušíš je za závojem, který zatáhla cudnost. Zúrodněny láskou, dívenky vyvolávají něhu, ruce jímají a láskají. Bez váhání pravím, že jest to od Carrièrea.

Cézanne. Čistitelka záchodů, víno za čtyři groše, dům oběšencův.

Nemožno popsati. Udělejte lépe, jděte se na ně podívat.

Na ovocné misce zralé hrozny přečnívají okraj; na ubruse jablka zelená a jablka broskvově červená se snoubí. Bílé barvy jsou modré a modré jsou bílé.

Zatracený malíř, tenhle Cézanne.

Se soudruhem, který se stal slavným, zkříží se na Pont des Arts.

— Hej! Cézanne! Kam jdeš?

— Jak vidíš, jdu na Montmartre a ty, do Institutu.

Carolus Duran stěžuje si na impressionisty, na jejich paletu: „Je to tak prosté!“ praví. „Hleďte Velazqueza: bílá, černá...“

Tak prosté že jest to, bílé a černé Velazquezovy?

Rád slýchám tyto lidi. V těch strašných dnech, kdy člověk myslí, že není k ničemu, kdy zahazuje štětec — vzpomeň si na ně, naděje rodí se znova.

*

[Z listu psaného v dubnu 1903 Gauguinem, několik dní před smrtí, Charlesu Moriceovi.]

Jsem na zemi, ale ne posud přemožen. Ind, který se usmívá na mučení, je-li pře-



N. K. ROERICH.
UGLIČ.

možen? Mýlil jsi se jednoho dne, řekl-li jsi, že nemám pravdu, pokládám-li se za divocha. Jsem divochem. A civilisovaní to tuší: neboť v mém díle není ničeho, co by mohlo svésti s pravé cesty, ne-li toto bezděčné divošství. Proto jest nenapodobitelné. Dílo člověkovo jest vysvětlením člověka. Odtud dvojí druh krásy: jedna, která vyplývá z instinktu, a druhá, která by přicházela ze studia. Zajisté kombinace krásy obojí, s modifikacemi, které přivodí, způsobuje veliké bohatství, velmi složité... Veliké vědění Rafaelovo mne nemate a nebrání mně ani chvilku, abych necítil, neviděl a nechápal jeho prvořadý živel, jímž jest instinkt krásy. Rafael narodil se krásným. Všecko ostatní u něho jsou jen modifikace. Podstupujeme v umění velmi dlouhou dobu bloudění způsobeného fysikou, chemií, mechanikou a studiem přírody. Umělci ztrativší všecko ze svého divošství, nemajíce již instinktu, mohlo by se říci obraznosti, zatoulali se na všecky stezky, aby nalezli plodivé elementy, jež neměli sílu stvořiti. Vystupují jen v neseřaděném davu, cítíce se bázlivými, jakoby ztracenými, jakmile jsou sami. Proto nesmí se raditi všem k samotě, neboť jest nutno míti sílu, aby ji člověk nesl, aby působil sám. — Všecko, čemu jsem se naučil od druhých, mně překáželo. Mohu tedy říci: Nikdo mne ničemu nenaučil. Jest pravda, že vím tak málo! Ale dávám přednost té troše, která jest ode mne. A kdo ví, jest-li ta nepatrnost, vykořistěná jinými, nestane se velikostí? Kolik věků, aby se stvořilo zdání hnutí!

*

[Několik úryvků z rukopisu zaslaného De Montfreidovi z Atuany v září 1902.]

. . . Zná-li Giotto perspektivu? A zná-li ji, proč jí neužívá?

Tážeme se, proč Infantka Velazquezova má jen umělá ramena a proč hlava netrčí nad ně jako rukojeť — a že to působí dobře; kdežto hlava Bonnatova trčí nad opravdivými rameny a působí to špatně.

. . . Uměti kresliti neznamená kresliti dobře. Pozorujme tuto pověstnou vědu kresby; ale jest to věda, kterou znají všichni, kdož dosáhli Římské ceny, ano i ti, kdož vyšli ze soutěže jen tak posledními; věda, jíž všichni bez výjimky naučili se v několika létech jako dobří berani vedení pastýřem Cabanelem. Věda, jíž naučí se snadno, bez námahy . . .

Vyšed odtud Besnard zná měsíční svit a zpívá jej ještě dosti lehce. Na počátku zpíval jej bílou a pálenou siennskou, později jako dobrý pes, který větří odkud jde vítr, řekl si, že impressionismus dělaný


NIK. KONST. ROERICH. VÝPRAVA SV. VLADIMÍRA NA CHERSON.

člověkem, který umí kreslit, byl by něčím zázračným. A měsíčný svit prošel všemi škálami barvířovými.

Jakýsi duchaplný malíř, jemuž hovořili o Besnardovi, jako by jej chtěli zastrašit, řekl: „Ale ano, Besnard jest nádherný pták, ale proč létá jen našimi křídly?“

. . . Malíř, který nikdy neuměl kresliti, ale který kreslí dobře, jest Renoir . . . U Renoira nic není na místě: nehledejte linie, není jí; jakoby magií pěkná barevná skvrna, hladící světlo mluví dostatečně Na tvářích jako na broskvi lehké chmýří chvěje se oživeno větříkem lásky, který vypravuje uším svoji hudbu. Chtěl bys kousnouti do třešně, která vyjadřuje ústa, a skrze úsměv perlí se malý bílý a ostrý zoubek . . .

. . . Pozorujete-li umění Pissarrovo v jeho celku přes jeho kolísání, naleznete v něm nadobyčejnou uměleckou vůli, která se nikdy nezapře, ale také ještě podstatně intuitivné umění krásné rasy. Budiž stoh sena sebe vzdálenější tam dole na svahu, Pissarro dovede se namáhati, obejíti jej, vyšetřiti jej.

Patřil na všecky malíře, pravíte! — proč pak ne? Všichni malíři patřili také na něho, ale zapírají jej. Byl jedním z mých mistrů a nezapírám ho.

— — — — —

Odtud ta sentence vždycky pronášená: Delacroix jest velký kolorista, ale nezná kreslit.

Souběžně s ním Ingres, muž tvrdošijné vůle, cítě také nesouvislost podobné řeči, jal se zcela prostě sestavovati logický a krásný jazyk pro svoji potřebu, jedno oko upřeno na Řecko a druhé na přírodu. Poněvadž u Ingresa kresba byla linií, lidé povšimli si méně změny. Toto hnutí bylo však významné. Nikdo ho nepochopil kolem něho, ani jeho žák Flandrin, který mluvil vždycky jen volapükem a který právě proto byl dokonce pokládán za Mistra, kdežto Ingres byl odstaven do poslední řady, aby se dnes vrátil v nové záři.

Mezi Ingresem a Cimabuem jsou styčné body: mezi jinými směšnost, krásná směšnost, což vede k výroku: není nic, co se více podobá mazanině jako arcidílo — a vice versa.

Panny Cimabuovy následkem této směšnosti jsou blíže tomu fenomenu, jenž se stal dogmatem (Ježíš zplozený z panny a Sv. Ducha), než kterákoli jiná panna běžně panenská . . . Neboť zde právě kresba přináší odstíny jdoucí od možného k nemožnému. Bůh, bozi jsou zděláni k obrazu lidskému: budiž! Ale jest při tom ještě jiná věc vnitřně a ne vnějškově.

Rámě, říkával Ingres v zuřivosti svým žákům, není želví štít. Anatomie jest stará známost, ale ne přítelkyně.

Přes svůj oficielní ráz Ingres byl jistě nejvíce nepochopen ze svojí doby: snad proto dokonce byl oficielním. Lidé neviděli revolucionáře, stavitele, který v něm byl — proto právě nebyl následován ve Škole. — Ingres zemřel a byl pravděpodobně špatně zahrabán, neboť jest dnes dokonce vzhůru, ne již jako člověk oficielní, nýbrž jako někdo mimo všecku oficielnost. Nemohl býti člověkem majorit.

Přel. F. X. ŠALDA.



NIKOLAJ K. ROERICH.
SLOVANÉ NA DNĚPRU.



N. K. ROERICH.
DRAČÍ DCERA.

RŮŽENA SVOBODOVÁ.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

(POKRAČOVÁNÍ.)

Manžel probděl noc v stálém uvažování. Události ho překvapily a přesvědčili o tom, čím si on, fatalista, už dávno byl jist, že není uniknutí, ani pomoci od osudu. Byl pokořen a poklesl na mysli.

Když zdřímnul, zdálo se mu, že jede se ženou na otevřeném voze, na breaku jakémsi, za ohromné bouře, která se kupí kolem nich. Všechny strašné údery ze zlatého nebe, jež se bez ustání rozevíralo, padaly na jejich vůz, všechny blesky činili si je cílem, avšak oni nejenom nepozbývali vědomí, ale pozorovali úžasná světla nebeská, krvavé světelné rány v oblacích klidnýma neoslněnýma očima.

„Chtěl jsem tě poprosit, abys nepósovala Děpoldovi, ale rozmyslil jsem se. Jdi, člověk neujde svému neštěstí!“

„I já přemýšlela. Neujasnila jsem včera ani tobě, ani sobě, co mne přinutilo ke svolení. Každý člověk velikých cílů má míti na svém dvoře studnu, ze které vystupuje občas trpký prorok a vmete mu do tváře všechny slabosti a hříchy, kterých se dopustil na svém poslání. Jen rek snese pohled do strašné tváře svého Jana Křtitele, jenom hrdina, neukolébaný lyrismem a sladkým a slabošským hýčkáním přátel, dovede jej vyslechnouti a odejíti do čistého vzduchu od pokažených, přeslazených pramenů. A Děpold včera vystoupil na mém dvoře z cisterny. Toužím po tomto utrpení ze sebetrýzně, po utrpení z možného znovuzrození. Na mých slovech, gestech, na mém nábytku a věcech vyrostl mech. Jak jsem se za sebe styděla včera! Jenom uplakaný, vyhýčkaný slaboch nesnese výhružné tváře.“

Manžel dovedl paní Kateřinu do zámeckého atelieru.

Děpold pružný a silný v gestu jako člověk, který prošel světem, pohyboval se s výraznou a ostře raženou jistotou společenskou. Každý jeho krok byla sama

krásná určitost člověka, kterého nebezpečné bouře mořské a mory indické odnaučily sentimentalitě a přeceňování malinké lidské bytosti.

Podal jim pevně a podivuhodně výrazně ruku jako člověk, který má ke každému určitý vztah, pohybující se mezi pýchou, úctou a přesností.

„Jak pěkně podáváte ruku," řekla mu paní. „Nechci si vás tím ulichotit, ale nikdo toho zde téměř neumí."

Manžel pobyl v atelieru půl hodiny při mlčelivé práci Děpoldově, ale protože byl státním úředníkem a musil odjeti na komisi, řekl si: „Není pomoci leč u Boha nejvyššího," poručil ženu Allahovi a odejel.

Dokavad byl s nimi, zlé vášně ležely kdesi hluboko, téměř nezrozeny.

Sotva že zapadly za ním dveře, ve vzduchu cosi zavřelo mstivým varem, zavířilo pekelným vírem, zasyčelo hadím sykotem.

Oběma cosi srdce rozervalo, na prsa se kamenem položilo. Nenávist nebo láska, ale cosi ohromujícího zatmělo jim svět.

Kateřina se snažila neprozraditi svůj uchvátaný dech. Děpold však si pomohl ze své tísně tím, že se zasmál vypěstovaným, studeným, rozryvným smíchem.

Promluvil, potřásaje hlavou, hlasem, který se snažil urážet všemi hranami tvrdého přízvuku:

„Kdyby někdo věděl, že jsme se znávali v mládí, že jsme se líbávali v pustém museu, že jsme omdlévali v slibech nerozlučné lásky, že jsme si pili ze rtů přísahy neporušitelné věrnosti, věr—no—sti opakuji, mohl by se domnívat, že maluji svatou Kateřinu k vaší poctě. Jsou snad tak naivní lidé! Je však třeba, abyste toho nikdy nemyslila vy!"

Kateřina vydychla zadržujíc náhlou odpověď.

„Myslím totiž," pokračoval Děpold, „že by bylo směšné a hloupé malovat na oltáře baronských hrobek celou tu řadu žen, která mi prošla náručí. Nevyprošovali by si toho ani ubozí baroni, aby jim svítily do snů!"

„Měl jste tak dlouhou řadu lásek?" zeptala se paní, podkládajíc nervně hlavu snědýma rukama, utopenýma v bílém muselinu.

„Jaké měkké stíny má váš rukáv!" řekl nedbale malíř a přešel beze všeho: „Ptala jste se na lásky? Ne, těch nebylo vůbec. Řekl jsem jenom: ženy, které mi prošly náručí. Hnusí se mi slovo láska!"

„Snad i to je slovo estétů?" namítla paní Kateřina. „Poučte mne! Přišla jsem proto k vám, abych uslyšela pravdu!"

„Nenávidím slovo láska," opakoval podrážděně a umíněně Děpold. „Připomíná mi jiné, které následuje po něm, to jest zmar! Myslíval jsem v mládí, vždyť víte jak jsme bývali naivní, láska že je stejný pojem se slovem věčnost, ale teď nic mi tak nepřipomíná nicotu života, smrt, konec, jako slovo láska. Cítím nějaké otřesení celou bytostí, uvědomím-li si hluboce jasným pohledem hrůzu zmaru, ne zmaru a ošklivosti hmoty, ale všeho křehkého, nezemského, nejjemnějších a nejintensivnějších chvil opojení a rozzáření. Dnes láska znamená mi totéž jako ryzí pojem marnosti, světla, které uhaslo dechem koncertní síně v noci, ve tmě, ve které marně hledáte tóny užaslé a úžas vzbuzující, jež tam zněly a vzrušovaly před několika hodinami. Neměla jste je pronášet, straší mne to. Není lásky, není-li totožná s pojmem věčnosti, nemiloval jsem nikdy nikoho a mluvím-li o minulosti, myslím pouze na ženy, které jsem líbal. Dnes tu a zítra jinou, žádnou druhé cennější!"

Smál se, ačkoli nebylo čemu, každou slabikou, kterou pronášel, jakoby povídal něco groteskního a příšerného.

„Nesmějte se, nesnesu toho smíchu, nepokořujte mne!"

„Neubližuji vám, paní Kateřino. Směju se, jak jsem se naučil smát. Zlý život utvořil můj smích. Není to mojí zásluhou, ani mojí vinou. Někdy mi to skřípe v duši, jakoby řetězy kohosi ke mně připoutaného ošklivě vrzaly. Mnozí se na mne provinili, mám tolik co splácet zlou nenávistí. Je to směšné, maluji-li při tom nanebevzetí svaté Kateřiny. A maluji-li svatou tak bídnou, tak proradnou, jako jste byla vy! Buďte tisíc let živa, paní Kateřino, ale ani jediný z vašich dní, ani jediná z vašich nocí nebuď pokojná. Ať lyšajové a černé mury noční vám oblétají a věnčí skráně, nechť po špičkách přecházejí kolem vašeho lůžka všechny od sebe samých nevykoupené, na polovinu upálené duše, nad vámi ať zvoní srdce nevydaných nenávistí. Ale to všechno je ještě příliš dekorativně myšleno. Přijdou horší věci. Nechť žijete životem nejpustším, to jest bez jediné vlastní myšlenky, nechť všechny věci na světě vám

zůstanou potupně střízlivé, ničím neposvěcené, ať všechny vaše vztahy mají nejnižší formy a nechť zahynou a uschnou jako trní bez růží vaše touhy....

Kateřina bílá jako peří, potácejíc se, povstala a pokročila.

„Odcházíte, paní Kateřino?“

„Odcházím a nepřijdu již!“ pravila, vymotávajíc netrpělivě a umdleně krajku zachycenou za háček. Ruce se jí třásly, zuby o sebe narážely.

„Vy přijdete zase, musíte přijít! Chci, abyste přišla!“

Kateřina vyšla.

„S Bohem, nečekejte mne, nezdržujte se!“ řekla mezi dveřmi jako by nacházela na prahu svoji jistotu. „Jenom vězte, že ujdu vašim kletbám!“

VI.

Druhého dne ráno vešla do malírny bledá jako vosk, s očima vpadlýma po probdělé noci, šeredná krasavice Kateřina.

Děpold, mstivé srdce, věděl, že je ztracena, věděl, že si přišla pro záhubu.

Založil ruce, zakýval hlavou a pohlédl na ni jako na otrokyni.

„Stýskalo se ti po mne, ze stesku přišlas, pyšná paní, černá krasavice. Nespala's! Můry a lyšajové tě oblétali, celou noc jsi o mně přemýšlela. Jaký jsem býval, jaký jsem nyní, srdce jak mi spustlo, sesurovělo, zhořelo a vyhaslo! Jak jsem tě přišel ztrestat, směšná estetko! Ke koflíčkům jsi srdce připoutala, rosičku z kalichů liliových pila, podzimními růžemi manšetky krášlila, všechny umělce za posluhy ochočila. Dobře, že jsi sliby zrušila, estetko. Hladem bych byl umřel ze tvé rosičky liliové! Hladem po černé skyvě bych se byl umořil.“

Kateřina, nemocná, pokořená, zaprosila ho zoufalýma očima, sepjala bledé ruce němě k němu, když mluvil, ale jemu zalíbilo se probodati ji celou. Mluvil hořká, mstivá slova. Sypal je na ni jako záplavy jisker, vylétajících z pohněvaného ohně.

Kateřina klesla na židli, zakryla si tvář, zaplakala několik hořkých, pyšných slzí. Jak byla uražena a zašlapána! Jakým štítem pýchy a nepodrobení se ukrývala se celý život tato černá paní! Jak se vyvyšovala nade všechny, jak pohrdala všemi, kdož stáli nad ní. Jak se domýšlela, že se jí všichni staví v cestu, kterou hledala, v cestu k velikosti a k absolutnosti. A dnes přišla za neštěstím pokoření jako noční můry za plamenem milířů.

„Přišla jsem po druhé, po třetí přijdete vy!“ promluvila.

„Přišla jsem si pro nové pokoření, a přišla jsem, protože bláhové srdce mé nemohlo se sprostiti malého světýlka naděje. Doufala jsem, jako všichni doufáme, v možnost vítězství jedné tisíciny krásy nad devíti sty devadesáti devíti tisícinami prokletí!“

Děpoldovy zlé, pokřivené rty se uklidnily, slova jeho sesmutněla a zvážněla.

„Víte vy, jaký uvláčený, usmýkaný život jsem vedl? Myslíval jsem často: ‚Nejdu životem, ale zahradou Getsemanskou, zahradou zrady.‘ Vy jste nečekala jako věrná milá, až se vrátím ze světa. Rostl jsem s vámi a myslíval, na jaký úžasný citlivý, souzvučný nástroj vypěstujeme svá srdce. Jak jsem věřil, že vy budete mým dílem a já vaším! V prvé chvíli bylo mi zoufalo k závratím nebytí, k výbuchům pomsty. Pak jsem se stišil do grimassy, mé rty se zkřivily, můj úsměv se stal hořkým posklebkem. A umění! Nebylo věrnější vás. Patřilo mi po tu dobu, kdy jsem je tvořil. Maloval jsem obraz, smutek světa. Maloval jsem průvod milenců nad hrobem Hamletovým. Milenci kráčeli s festony květin v mladém slunci jarním. Těžko, trpce jsem si vysloužil nad hrobem tento průvod milenců. Vždyť, kdo ví, co jsou to milenci! Snad někdo věří, že jsou to bytosti krotké, bázlivé, podajné? Ale vždyť milenci jsou zpupní zbojníci zastižení láskou, jako nemocí. Než se mi podařilo sdružiti je, sesládnouti je v harmonii, aby ucítili takový jarní den současně, aby přes jejich rty přešla souzvučná píseň, než jsem našel ve svém srdci onen jásavý vzduch, který je koupal! A hle, na příští výstavě objevilo se deset obrazů s průvodem milenců. Kráčeli nad hrobem nějakých pobudů a kolem nich nebylo ani jara, ani písně, ani zlatého teplého vzduchu, ani bledých, plavě šedých základních tonů s fialovými, modrými a zelenými skvrnami barevnými, které jsem zladil a před nimiž jsem omdléval láskou. Nosili ve svých všedních dnech, co já miloval a choval jenom pro hody boží.

Ošumělo mé srdce, zhrozil jsem se toho, ale ošumělo. Není dnes mladé, není jasné, nezazvučí již nikdy jasnou písní.“

Kateřina povstala ke své obraně jako pěvec na Wartburce. Její oči byly již bez slzí.



F. BÍLEK.
MOJŽÍŠ.

„Nyní vím, proč jsem přišla; děkuji vám za všecku upřímnost. Přišla jsem za nejstrašnější a nejosudnější chvílí svého života, která byla připravována po věky, snad jsem jenom pro ni byla zrozena.

I na mně jest, abych promluvila.

Obviňujete mne. Má vina spočívá jen v tom, že jsem nevěřila největší, šílenou a naivní, nesvětskou vírou tolik vašemu dlouhému, kolikaletému mlčení jako všem slovům lásky a slibů, která jste promluvil před ním. Odejel jste, nepsal jste a nepřicházel. Těšila jsem se na vás, doufala ve vás a žila sliby vašich příbuzných. Mé srdce se probouzelo ráno o minutu dříve nežli moje vědomí. Probouzelo se úžasem radosti, že vrátíte se již za rok, za měsíc, za týden. Ale všechny tyto lhůty přešly a vy jste nepřicházel. I počínala jsem těšiti se znova, doufati a počítati opakovaně. Ale vy jste opět nepřicházel. Mé srdce zemdlelo marným očekáváním. Jsem-li vinna, jsem vinna jenom tímto n e š t ě s t í m m d l o b y, nachystané osudem ve chvílích, kdy jsme mu měli čeliti v plné zbroji. Všechny zlé rány potkávají nás jenom proto, že jsme v pravé chvíli nedovedli bdíti. Provdala jsem se za dobrého člověka a rozhodla se pro něho v několika dnech, neboť bylo to před jeho odjezdem a spěchal. Všechno se odehrálo v tak mdlobném víru, že dnes bych nedovedla ani vysledovati toho. Po léta bylo mé srdce plné doufání, ale za celou dobu viděla jsem vás ve snách jenom dvakrát. Od mého sňatku však, po celá léta den co den, k hrůze a úděsu, přicházel jste do mých snů jako trest, jako zoufání, jako nejsladší radost, přinášel jste mi výčitky, prokletí, květiny, políbení. Má jitra, chvíle, kdy srdce se probouzí, změnila se v předpeklí. Zase o minutu, dříve než se probudilo mé vědomí, mé srdce, jako strašlivý zvon, ohlašující zmar celému světu, zvolalo hrůzou ve dne nepředstavitelnou: ‚Neuvidíš ho již nikdy!‘

Náš dům byl stále lidem uzavřen jen proto, abyste tam nebyl omylem vpustěn vy. Nevěděla jsem, že jste hrozil mému muži, myslila jsem, že žárlí na vzpomínku. Dnes je všemu konec. Byla bych mohla žíti dále život muky bez tohoto vysvětlení. Nemohu žíti vůbec po něm. Nevím, jakými signaly zkázy by mne budilo srdce v příštích dnech, nevím, jakými přízvuky hrůzy byly by okrášleny mé příští noci.“

Děpold řekl slovo přichystané od prvé chvíle, kdy promluvila:

„Odejděme spolu, Kateřino. Odejděme ihned, bez rozloučení!“

Ona, jakoby se byla naučila stokrát zodpovídat tuto otázku, okamžitě zakývala hlavou.

„Ne, já nikam už nepůjdu! Chtěla jsem poslechnouti vaše silné slovo, chtěla jsem snésti pohled do tváře hořkého proroka, zachvěti se v bystřině jeho řeči. Ale teď jsem pochopila, že Herodes se nemohl státi Janem a že bylo správné, umřel-li důsledně ve svých zlých vášních. Těžko trhati bytost z kořene. Mohla bych odtud odejíti ode všech a ode všeho. Na estétku se nesluší, aby utíkala, aby měla spěšná gesta, aby žila cosi náhodného, aby se potloukala světem!“ mluvila s úsměvem potopeným do bolesti. „Ale na estétku se nesluší ani, aby mluvila beztrestně slova, kterých měla zamlčeti!“

Baron vešel do malírny.

Děpold kreslil, paní seděla nepohnutě, ale mluvila:

„Nedovedu si mysliti svůj dům jinak než jako loď okrášlenou plachtami šarlatovými a věnci růžovými a sebe plující v ní. Nedovedu si mysliti, že bych žila jinak nežli ve svých komnatách, vyložených celým svým slavným dědictvím!“

Děpold se zase smál.

Jeho nepříjemný smích zhyzdil vrásčité líce k starému šklebu.

„Nepřestáváte se hubiti vzájemně?“ zeptal se zdvořile baron.

„Přelhal jsem vás!“ řekl zlobně Děpold, když baron odešel. „Nepsal jsem vám úmyslně po celá léta, nemyslil jsem na vás nikdy!“

„Podvedla jsem vás,“ zřetelně odlišujíc každé slovo pravila Kateřina. „Vzala jsem si svého muže z největší lásky. Nikdy jsem jiného nemilovala!“

Baron přivedl manžela panina.

Děpold se chvílemi nesnesitelně chechtal.

Kateřina měla oči zavřené a hlavu nehybně opřenou na opěradle, jako skutečná v náručí andělském k nebesům vznášená světice. Jenom kolem rtů chvílemi přelétlo zachvění neovládatelné.

Manžel dohlížel na karton a zamlouval zdvořile Děpoldův smích.

Obraz byl ku podivu něžný, malovaný na pozadí jemně blankytné oblohy, krášlený barvami od růžově plavých, přes patinově zelené až k hlubokým tónům koží.

Andělové s křehkými kolínky a lokýtky něžně vyzvedli světici z temného sarko-



FRANT. BÍLEK.
▪ POMNÍK NA HŘBITOVĚ V CHÝNOVĚ. ▪



■ FRANT. ŠIMON. ■
ULICE V LONDÝNĚ.
(PŮVODNÍ LEPT.)



FR. ŠIMON. ST. GERMAINE V PAŘÍŽI

fágu a opatrně, lehounce vznášeli ji k jasnému otevřenému nebi, tak pozorně, že ani neprocitla, ani očí neotevřela, že ani kroužek ze svítícího zlata se neposunul nad její temnou hlavou.

Z hluboce vyvěrajících pramenů něhy byl malován tento obraz. Ale s největší láskou byla kreslena hlava a tvář světičina. Tajemstvím lásky okrášlil její mladé, milované, nelíbané rty, nádechem radosti z vykoupení od života pokryl její něžné líce, radostnou záři utkanou z ticha věčnosti položil na její bledá, hluboce semknutá víčka, průsvitná jako lístky bledé růže.

Do jaké bolesti se zjednodušil autor gitan, černých vášní!

Konečně byl hotov.

Nemohl podržeti déle svůj model. Musil se rozloučiti. Poslední půl hodiny se ani nesmál.

Jeho tvář byla stále napjatější.

Políbil horkými rty vychladlou ruku Kateřininu, když se s ní loučil.

Řekla mu tiše, úmyslně bezbarvě:

„S bohem!“

Nikdo ho nepozval, aby k nim přišel, ani pán ani paní.

Odešli. Odešli spolu. Pohádkář s estétkou.

(Příště dokončení.)

MILOŠ JIRÁNEK.

DOJMY A POTULKY.

(DVA MUŽI.) Příliš zřídka nahodí se dnes malíři vzácné štěstí zahlédnout nahého člověka v nestřežené chvíli. Je to přirozeno, slušní lidé se nesvlékají u veřejné cesty, ale je to neštěstí pro všechny. Kdyby se nám častěji dostalo viděti nahou přírodu bezprostředně, nikoli prostředím obrazu a výkladem knihy, jistě by nám očistila a zbystřila smysly, a nesnesli bychom pak tolik převlečeného, životu vzdáleného umění z třetí ruky, kolik ho trpíme dnes: obrazů, kde malíř viděl svůj předmět mediem nejúspěšnějších pláten poslední jarní výstavy, knih, které psali lidé slepí pro všechno, co není tištěno literami, architektury, která je odpadkem odpadků — a zhnusil a znemožnil by se nám snad život, kde zvyky, předsudky a konvence omotaly nás na tolik, že chtějíce do předu narážíme na vlákna, bavlnu, na kalné skleněné stěny, ale skoro nikdy o nahý svět nahým čelem, a kdybychom si je měli rozbít do krvava.

Rozumí se, nemyslím tu jen úzce malířsky na rozkoš nahého těla sálajícího ještě nevyprchalým teplem a rozechvělého nezvyklým pocitem volnosti ve vzduchu, který ssaje všemi pory — myslím i na stejně nádherné divadlo celého člověka, který se projeví tak jak je, buď že jeho bytost je příliš svá a silná, než by snesla kostym a posu, nebo že vám osud a náhoda dopřály setkání ve chvíli, kdy náhlý náraz nebo nátlak už nesnesitelný vyvolal výbuch, který roztrhne tmu a osvětlí hloubky.

*

Znal jsem tak sedláka, starého pána. Vysoký, statný, s královskou hlavou. Nebyl, čemu se říká vynikající člověk. Neměl zvláštního ducha, také vzdělání měl pramálo, četl sotva co jiného než úvodní články svého denníku, a to byly Národní Listy; rozuměl dobře jen polnímu hospodářství, a přece prohospodařil celý svůj statek; nedokázal vůbec nic slavného, ba sotva co positivního v dlouhém dost životě, ale neviděl jsem nikdy nikoho, kdo by byl tolik vážil celým svým zjevem a prostou existencí. Byl silný jak příroda a měl mnoho z její klidné dobroty. Znal jsem ho na výměnku. Měl rád malé děti, zralé ovoce a zpěvné ptáky; znal všechna hnízda v okolí. Měl velkou ovocnou zahradu, v té byla bouda, kde spával od jara do podzimu. Z ní díval se celé hodiny v spletenou směsici stromů, bujných zákrsků, které sám sázel před lety. Zralé vodnaté slívy tam žloutly mezi větvemi a plné hrozny se nalívaly a kmitaly mezi širokými dlaněmi révy; vosy bzučely kol broskví a na moruších, když tam sedával za zlatých dnů babího léta a vážil s obdivem vybrané plody ve své masité ruce. Chodíval jsem s ním do polí, a nebylo nic krásnějšího než cítiti ho těsně po svém boku a vložiti ruku na jeho věrnou šíji.

V řece u jeho vesnice bylo nehluboké místo se rvavě proudící vodou; tam jsme se někdy koupali oba, opírali se celým tělem proudu s opojným pocitem zdraví a radosti v hučící pěně; on se zvedal mocný a pevný v tom víru, vodní bůh, vládl bez námahy řekou i proudem, jeho dlouhé vousy splývaly mokré na mohutné tělo starého siláka a jeho dobré modré oči smály se na svět.

Chtěl jsem malovati jeho podobiznu a nenašel jsem jiné pozadí pro jeho hlavu než hluboké nebe.

*



FRANT. ŠIMON.
PŘED ZRCADLEM.

A stalo se po letech na slovenských horách, že jsem zas potkal celého muže. Setkali jsme se poprvé náhodou v krčmě, kde hráli cigáni, a na první pohled jsme si vyznali lásku; snad jsme byli trochu opilí. Byl starý okolo šedesáti můj uječek (dovolil mi, abych mu tak říkal). Handloval s dobytkem za doby mládí a pochodil za obchodem celou uherskou Horní zem; teď mu nohy už neslouží, zůstává doma a jeho dlouhé ženské vlasy jsou celé stříbrné. Ale pronajal si v celém revíru právo hledat lanýže, má cvičené psy k tomu a vyleze za nimi ještě i na Hradisko, a našel si v lesích místo, kam ho má jednou pochovat jeho syn Pavel.

Můj uječek nastřádal životní moudrost a mnoho zkušeností; a jednou mi vyprávěl, jak poprvé uviděl krásu. Byl mladý hoch, docela mladý, snad sedmnácti let; vedl s druhými dobytek z Uher na moravskou stranu a tuším pašovali, byla snad ještě celní hranice tenkrát. A on šel napřed a tiše, jakousi stinnou stezkou, jaké



FRANT. ŠIMON.
STUDIE AKTU.

jdou po volnějším boku Javořiny od Staré Turé. A v lese při cestě šlapaly tři sestry, tři mladé Slovačky, hlínu na cihly; bylo červnové parno a nikoho široko v lese, — bylo nedělní ráno — a špinavá hlína postříká báby, i když se podkasají hezky vysoko; tak holky shodily všecko, co na sobě měly — a neznám malíře, který kdy shrnul tolik životní krásy na svoje plátno, co jí vyčaroval můj starý uječek několika slovy, když líčil ten les se světly a stíny, tři nahé ženy při práci a svůj strnulý úžas, když spatřil poprvé, co je na světě krásy. — Ale vzadu se ozvaly těžké kroky dobytka v chrastí, děvčata vzkřikla . . a na cestě nezbylo nic než světlé kruhy, jež kreslil oslněný zrak na bláto i hlínu.

*

(PO KONCERTĚ, KDE HRÁLI BEETHOVENA.) Jsem-li v čem úplně nevědomým, je to jistě hudba; rozumím jí ještě míň než mathematice, ale podléhal jsem jí za to vždy ohromně. Dětsky, nekriticky dával jsem se jí vodit z nálady do nálady jako nějaký uličník z Hammeln, když hrál krysař na svou píšťalku.

Bývala doba, kdy jsem se opíjel muzikou cigánskou. Byl jsem poprvé v Uhrách, palnější slunce, širší život byly mi nové, a čardáš byl všeho refrenem. A bylo tam několik nocí . . .

Zamokli jsme jednou v hoře na mýtině, celá výletní společnost; pokud široké větve nepropouštěly kapky, snášeli jsme nepohodu vzdorovitě i s humorem; ale když déšť houstnul, nezbyl než úprk na nejbližší kopanici, v náladě pramizerné. Ale byli s námi cigáni: vyklidila se tedy honem větší jizba a se zpěvem a tancem se vrátila i veselost, bujná a neúmorná, jaká je jenom tam doma. Dost pozdě na noc, když přestal padat déšť, rozprchly se naše dámy na tři strany světa, a zbylo nás už jen osm za dubovým stolem v rohu jizby, s kmitavým plaménkem u stropu — nás osm a cigáni v protějším koutě. A v tu chvíli, kdy jsme tak zůstali bez žen, jen mezi sebou, s únavou tance a hlučné zábavy ve všech údech, zvedla se u všech ta mužská noční veselost, kterou jsem tam míval tak rád, nekřiklavá, diskretní, divná, s něčím až bolestně intensivním: takový přepych marné životní síly. Sedíme, ruce vzepřeny o stůl, tělo napjaté, oči svítí a všechny nervy se chvějou pod smyčcem primáše. A teď také oni, po celodenních placených tanečních kouscích a čárdaších, hrají už skoro jen pro sebe a hrají zcela jinak ty písničky, které přec všichni tak dobře známe.

Nejedná se už o peníze — ostatně leží beztak Balážův klobouk na stole mezi námi, sami jsme mu ho strhli s hlavy a vyprázdnili do něho všechno, co se dalo ještě shledat po kapsách — jde snad už jen o to, co cítíme společně všichni, my s nimi stejně. Lajko mi sedí naproti, hlavu má zvrácenou docela na zad, obličej bledý — je to jeho čardáš, co teď primista spustil.

A Baláž to ví — tichými kroky se blíží ze svého kouta, housle pod bradou, až k němu, až docela k němu — celá banda se pohnula za ním a stojí teď frontou tři kroky od nás, kontráš, basista týčí se v řadě, tma za nimi roste jich stínem a z něho zní cymbál, en sourdine víří doprovod ku lkavé melodii, kterou pláče primista se svojích houslí do ucha posluchači. Jsme asi bledí všichni jak Lajko Pauliny, třeba lampa barvila červeně, srdce se svírá úzkostí při těch lkajících tonech — v tom strašném tichu, které náhle připravilo všechny o hlas i o dech — k zalknutí! — kdyby se cigán nesmiloval a neskočil šíleným trhnutím smyčce do frišky: dupot a jásot a forte div nestrhá struny a cymbál třeští zběsilým vírem paliček na kovových strunách . . . Jsme všichni opilí a Baláž dělá s námi, co se mu zlíbí . . .

Lajko umřel, a tenhle kus mého života odešel s ním, nebudu ho už žít s jiným — a ostatně dnes bych už nedovolil na sobě hrát Balážovi. Ale když jsem poslouchal dnes večer Beethovena, starý dojem se vrátil. On jediný z umělé hudby je mi silný dost, aby tak schvátil srdce i hlavu, a oč čistěji a líp, než dovedlo kdysi ono animalní opojení. Se země zvedne, rozhoupá srdce do svého taktu a zastaví je svou pausou, — všechno vysvětlí, ke všemu dá síly, a život je vždy snadný a krásný, zní-li s podia Jeho allegro. Ach, a jak by se vítězně žilo, kdyby vždy v pochybné chvíli se ozval do ucha On, neviditelný primáš, motivem svojí Deváté!

*

(DOJEM Z NEDÁVNA.) Bylo to v pondělí 6. listopadu. V sobotu večer sekala policie do lidu v Lazarské ulici, v neděli byla řež v Havířské ulici a na Příkopech. Praha se rozchvělá třásla, a vzduchem

létla slova nachově rudá, po kterých se až v očích tmělo: barikády, revoluce! A v pondělí 6. listopadu byl takový divný den, zdál se těhotný hrůzou.

Vyšli jsme na večer o páté z domu a po krátkém váhání, nemáme-li zaměřit na Příkopy nebo na Václavské, dali jsme se přece zas obvyklou cestou: přes lávku na Malou Stranu, Chotkovými sady nahoru, a pak zadem kol Lumbových zahrad, na Nový Svět. Šli jsme dva, volně, beze slov tiše. Hradčany byly zaklety ve svůj klid jako kdykoli jindy, ale působil divně ten obvyklý klid na příchozí z Prahy. Divná čtvrť města: odumřela už tak docela našemu životu, že se jí nic z toho netkne, co zachvívá námi tam dole? Hrad, ach, ten je prázdný, cizí jsou životu paláce, kasárny, nemocnice, a na Novém Světě žije jen zapomenutá, k zemi stlačená bída. Býval jsem v létě na Loretě vždy ke čtvrté odpolední a vídal jsem denní průvod sešlých, ubohých postav, jak putoval do kostelíčka na požehnání: co jsou těm naše dnešní zájmy a vášně? Krev teče tak zvolna!

Ale divně, divněji a příšerněji než jindy vyhlížela ta černá díra, která se otevře před vámi, když přijdete večer na hradby nad schody k Novému Světu: pár stupňů vidíte krajních u nohou, pak tma — v ní dvě lucerny dole na rohu skrčených domků, hluboko dole, — celé údolí temna, a za ním na druhé straně mohutný temný sarkofag: Černínské kasárny. Sešli jsme po schodech a uličkami pomalu vzhůru; taková divná ospalost lehá na víčka tou Hradčanskou cestou: pusto je před Loretou, sotva tři lidi jsme potkali až na Hradčanské náměstí, a nádvoří hradní, ta jsou v tu chvíli jen domácí pokoje portýrů z hradu a hostí z Vikárky, nehlučných lidí. —

Svatý Vít čněl do tmy nádherný, tajemný, velký. Gothika je přece pravá architektura noci; bohatá tajemstvím, v šeru ještě jako by rostla a zvedala ruce vzhůru. I novou přístavbu skrývalo vlídné noční šero, a jen její nejkrásnější, žel, pomíjející část ježila se v něm bohatě; lešení bylo hustý les, vysoký, temný, pavoučí.

Okolo sv. Jiří zase ta zakletá cesta; dvě babky s nůšemi jdou naproti, hovoří pomalá slova; v oknech kmitá tu a tam mírné domácké světlo. Jdem ku bráně ku starým zámeckým schodům — a brána je zavřena dneska: dva vojáci v plné zbroji na stráži. — Což dnes nemůžem projít? — Ne, přišel rozkaz ze zdola, prosím! Zavřít, nepustit nikoho! — Co dělat, vrátili jsme se — a ospalost zmizela s víček: což, děje se opravdu něco tam dole? Vstala a bije se Praha?

Jdeme zas okolo sv. Víta, rychle a nepozorně; jsme v prvním nádvoří, chceme na Nové Zámecké schody: zavřená vrata, na stráži dva vojáci v plné zbroji. Ale velká mříž na Hradčanské náměstí je posud otevřena, stráž přechází vedle. Prošli jsme a zahnuli v levo nad Nové zámecké schody. Praha ležela pod námi, šerá, tajemná, tichá.

To byla podivná chvíle . . ze tmy jen kmitala světla a neřekla zcela nic o tom, co děje, se dole. Stáli jsme nad velkým městem dva drobní lidé a sami, a ty schody dolů a ulice Malé Strany nás dělily od něho jako hradby a náspy. Má Praho! Kolikrát jsem se na tebe díval s tohoto místa, odkud jsi vždy jinak a vždycky krásná, kolikrát mluvila ke mně z Tvé záplavy kamenných věží a střech tvrdá řeč Minula, všech mužů, jichž prací jsi rostla a jichž životem dýcháš — nikdy jsi nebyla velká jak v tu podivnou chvíli tajemství, kdy se mi zdálo, že za tím závojem necitné noci zas jednou život bije Tvými ulicemi a teče krev — že se tam zvedáš za Myšlenku, po letech zase jednou!

KRONIKA.

VOLNÉ KAPITOLY O STARŠÍM UMĚNÍ. — II. GOYA.

M. J. - V pavillonu pod Kinského zahradou je právě vystaveno vedle prací Roerichových i něco leptů od Francisca Goyi y Lucientes z cyklů „Caprichos“ a „Desastres de la Guerra“. Nejsou to listy vynikající stkvělou technikou; kresba je často povrchní, leptání jednoduché, aquatinta málo využitá; věřím rád, co vypráví tradice, jak zběžně a primitivně si ji připravoval, stačil prý mu k tomu pytlíček s roztlučenou kalafunou, snad jen cíp kapesního šátku; opakuji, technicky stojí mnohý moderní lept vysoko nad těmito starými listy. Za to umělecky — mimo Rembrandta, čarodějného vládce tajemné říše — není nikoho, kdo by mohl konkurovati s tímto španělským rabiatem. Klinger je korrektnější, Rops je duchaplnější technikář, ale první je vedle Španěla jen suchý německý kantor a druhý jen vtipný kreslíř ženských aktů — oba jsou studení. Goyovi je lept jen a jen prostředkem, aby ulevil svému žáru, vře příliš mnoho vášně, vzteku, trpkosti i posměchu v jeho lebce a paleta i štětce jsou mu často pomalé instrumenty, třeba i ony se musily kmitat v jeho ruce zuřivě rychle a vždycky jako v záchvatu. Plotna měděná byla pohodlnější; stačilo poškrabat ji několika čarami a zatonovat pozadí aquatintou, byl-li nápad jen zběžný; barva nesváděla a bylo možno se hnáti jen za výrazností a stupňovati charakteristiku až do karikatury, podati essenci výrazu i formy. tu mimovolnou stylisaci, která plyne z péra při kreslení z paměti, a popřát volnosti všem horečným snům, které bily svými křídly i ve bdění o jeho skráně. Goya neznal nikdy zákonů ani míry a neukládal si reservu ani při oficielních portretech královské rodiny, ani při oltářních obrazech nebo freskách pro madridské chrámy. Velasquez je aristokrat, muž discipliny, který krotí svůj vlastní temperament železnou pěstí: Goya je vždycky bezuzdný, a dokonce už na měděných plotnách. V „Caprichos“ zachází nezřízeně s látkou i s výrazem; kreslí lidi nemožných anatomií a v nemožných posách, nestará se o terén ani o perspektivu; kreslí z paměti, ale nikoli schematicky, jako kreslívají obratní akademičtí kreslíři, v hladkých, v proporci i ve formě korrektních formulích, nýbrž jako zuřivý naturalista — pozorovatel, který prošel nejdivnějšími prostředími a žil s nejúžasnější chasou, a kterému se vybavuje při práci celá gallerie typů ze vzpomínek; civí na něho staří světáci, obskakují ho baby a pidimužíci, čarodějnice, kuplířky; mezi nimi se procházejí mladé holčičky, štíhlé a pružné jako Saharet, koketky na vysokých špalíčkách, nemožně vypjaté, s očima, pro které nevidíte ostatní obličej; některé sotva zahlídnete v kukli z mantilly, ale koketní a dráždivá je i špička nosíčku. Na jiných listech se zmítají zvířata, mezci a příšery, upíři a netopýři; čarodějnice letí na sabbat. Když kreslí Goya strašidla, zdá se, že portretuje, tak je věrohodný; všechno u něho žije tím nelidsky intensivním životem, jakým mohou žít jen larvy horečného mozku nebo homunculus z druhého dílu Fausta.

„Desastres“ vznikly o třináct let později; autor zachází tu s látkou realnější ještě suverenněji a umělec je ještě větší. Nic se nevyrovná dojmu těchto osmdesáti listů. Motivy jsou krajní, zvířecké zběsilosti; vraždy a popravy, mrtvoly, mrtvoly, stohy mrtvol, pohřby, mniši a žaláře, mučení a čtvrcení; nazí chlapi jsou naraženi na přihrocené pahýly stromů — a výraz jich obličeje! vojáci se chystají znásilnit ženy — jak pružně se vzpírá takové statné tělo!

na hromadě mrtvol stojí mladá žena a vypaluje ohromné dělo do prázdna — v obrysech je to docela monumentalní.

Jeho vojáci jsou chvílemi jen škatule v šatech, čáka a uniforma, za to jich oběti jsou jen sval a nerv; v pozadí jeho listů se choulí tma nebo hoří požáry. Goya zkresluje i tu, ale jako člověk, který má formu i pohyb v malíčku, a který se nemůže zdržovati podrobnostmi a korrekturami, protože ho unáší úžasné tempo jeho temperamentu; většina těch listů jako by měla za motto „presto". Jeho aquatinta je často hrubá nebo nedbalá, ale jaké barvy se to hemží v jejích temnotách! Je tu list Nada, Nic, se strašnou živou mrtvolou, a Pohřeb pravdy i její Vzkříšení, listy závěrečné; jaké zázračné světlo je po nich rozlito!

Je to zuřivé umění, zpité krví a vášní; je to surové, barbarské, nekultivované — ale dýše z něho divoký život vášnivé raçy, poslední tajemství slunce a Jihu, krutý genius Španělska!

LITERATURA.

JAN VETH: STREIFZÜGE EINES HOLLÄNDISCHEN MALERS IN DEUTSCHLAND. Knihovny vybraných spisovatelů uměleckých, sv. V. Stran 149. S obálkou Liebermannovou a několika reprodukcemi. Nákladem Bruna Cassirera v Berlíně 1905.

Soudy professionálů o jejich umění a jeho representantech mívají svoje zvláštní kouzlo a zvláštní vůni. Bývají to, předpokládajíc ovšem, že soudící professionál jest typickou figurou a výrazným tvůrcem, soudy karakteristické a karakterisující, vymezující posici svoji i cizí, soudy synthetické, soudy směrů, větrů, duchových stran a vojsk. Soudí-li takový veliký professionál a protagonista svého umění, mluví z něho umělecká rassa a krev, příslušenství k velikému duchovému typu, dramatická dynamika a vášeň, účast v dramatě uměleckého vývoje. Soudí s krajní rozhodností a určitostí: přitažlivostí nebo odpudivostí celé své bytosti, čímsi osudným a neúchylným jako jest chemická slučivost nebo planetárná praedestinace. Soud jeho vymezuje a vykrojuje, třídí a rozlučuje, dissociuje, co posud povrchní, neodstíněný a pohodlný časový tok sdružoval. Nebo naopak: hlásí se vášnivě k zjevům odděleným a odtrženým od něho ať časovou distancí, ať konvencí lidské logiky, váže se s nimi novými směry a seskupuje je novou logikou v nové vývojové rytmy. A neopíše-li a nevymezí-li i takový soud úplně svůj objekt, charakterisuje alespoň soudce: jeho nemožnosti, jeho nemyslitelnosti.

Jak významná a výmluvná jest ku příkladu kritika Michelangelova, která vytýká nedostatek kresby a vady kresby Titianovi! Jak to mluví za celé svazky odborné učenecké karakteristiky! A kolik říká tomu, kdo umí poslouchat, chladná averse Velasquezova k Rafaelovi a všem Florenťanům a jeho uctivá sympatie k Benátčanům, předem k Tintorettovi! Jak to seskupuje vývojové jednoty, jak roztřiďuje duchová vojska, jak hovoří o mysteriu vývojových toků! Jakou novou perspektivou stylisuje vývojové umělecké drama obdivné slovo Gauguinovo o Ingresovi nebo Degasovi! Jak nově jich oceňuje, v jakém novém seřetězení do minulosti i do budoucnosti! V jakém novém rytmickém kole tančí a krouží před námi zárodky a mízy života! Z hloubky jaké tmy a ve výši jakého jasu splétají se tu duchové ruce!

Mladý holandský malíř Jan Veth není ovšem z těchto hérů umění docela typicky vyhráněných, kteří proměnili všecku empirickou náhodu v zákonný plán a smysl a kteří nemohou svým ohnivým zrakem pohledět na svět, aby ho nesoudili, nedělili, nebouřili, nevzrušovali — nebičovali na nové vývojové dráhy, nenutili k vydání temných důvodů a příčin jeho bytí. Není tvůrcem v absolutním smyslu slova, duchem, v němž sešla se celá strana světová, ať půlnoční, ať polední, a proměnila jej ve svůj hlas a ve svoji polnici. Místo a postavení jeho jest daleko skromnější: Jan Veth jest pouze dobrý holandský malíř, jemný a poctivý, svědomý umělec, syn národa, který jako málokterý druhý vypracoval si solidní malířskou tradici, množe ji pravidelným a klidným růstem, vykořisťujícím skoro methodicky nejbližší vývojové možnosti.

V tomto momentu jest dobrá polovina významu této jemné knihy: mladý holandský malíř-umělec, umělec kultury opravdu malířské, prochází německým uměním starým i novým — od obrazu Madonny v růžovém loubí od Stefana Lochnera v Kolíně n. Rýnem až do díla Böcklinova, Menzlova a Liebermannova — a v rozhodných chvílích dostává se ke slovu nejen jemný a kultivovaný psycholog umělecký, který se dovede vžíti a vcí-

titi v různé formy umělecké tvorby a v různý ráz tvůrčích duší, nýbrž i malířská rasa a kultura jeho — bytost typičtější a syntetičtější. A pak dostupuje i soudů charakternějších a kořennějších, kterými soudí samu rasu německého malířství. Takový soud a spíše již odsudek jest ku příkladu ve větě: „Neboť, buďtež její (německé školy) přednosti jakékoli, haraburdí historie, anekdoty a tendence příliš málo dovedla se vyvarovati“ (59). Sapienti sat. Zdvořilý host, jakým jest Jan Veth v Německu, stěží smí s větší určitostí říci, jak nehotové, problematické a od kořenů rozdvojené jest to, čemu se říká, s courtoisií, německá výtvarná kultura.

Takovýmto typickým soudem ryzí malířské kultury jest nesena jedna z nejcharakterističtějších statí knihy, Arnold Böcklin, která ve formě zdvořilé skepse ukazuje na necelost a neuměleckou barbarskost Böcklinovu, na nedostatek jeho vlastní umělecké tvárné a tvůrčí síly, již maskuje silácká mise-en-scène. Cítí v něm nebezpečí pro rozvoj německého umění, jest mu silou příliš polovičatou a churavou, aby mohla býti kulturním požehnáním. „Kde jeho vniternost jest chatrná, zapaluje bengálský oheň, a kde mu chybí plný, harmonický tón, začně vřeštěti nebo spokojuje se zvukem“. (64). A jinde mluví o dětinsky vyzývavém přehánění tohoto způsobu a o „operním vystupování s bubny a pozouny“.

Jak viděti, má Jan Veth pochopení pro to, v čem jsou nebezpečí německého rozvoje malířského, a má i odvahu vysloviti to. —

Několik studií z knihy jest věnováno umělcům neněmeckým a otázkám všeobecné výtvarné esthetiky.

Josefa Israelsa studuje Jan Veth se zvláštní láskou a podrobností; přirozeně: jest to jeden z hlavních obroditelů holandského malířství po době dlouhého úpadku. A zase zajímavý vývojový problém vnucuje se autorovi: poměr Israelsův k tradici a duchu starého klassického holandského umění. Veth upozorňuje správně, že Israels jest v tomto smyslu do jakési míry anomalií: maluje duchem i methodou neholandskou. Vyznačuje-li staré holandské malířství duch věcného podrobného pozorovatelství, duch, kterému říká Veth duch zátiší, má Israelsova malba cosi hudebního a rozplývavého. Pracovali-li staří Holanďané čistou a určitou, vyzkoušenou technikou, jasným a prostým přednesem, nelze o nejlepších pracích Israelsových říci, jak jsou malovány — skoro bez techniky, „jen nervosní schopností necvičené ruky: zfušovanou, soumračnou malbou a příkrými barevnými tahy, které způsobují roztodivnou směs ostrého reliefu a zatemňujícího zmatku; s měkkými nerozhodnostmi a momenty brutálně deroucí bezpečnosti, s širokými opisy a kousavými akcenty, s náhlými opakováními a často zase s nejraffinovanějším vrhem po dlouhém váhavém tápání. Kosmatost i hladkost, slizká lenivost i štíhlá hybnost, nečisté i počestné zkouzlují u Israelsa grandiosní hloubku životní v malířské řeči tak jemně cítěné a ohebné, jaké neznám snad žádné druhé“. Israels pracuje skoro na zdař bůh, s nebezpečími; cesta jeho vede přes hory, doly; nemá naprosto vědomé moudrosti a rozvahy, které říkají Francouzi science; jasnost zření a čistá optická a logická jeho důslednost jsou mu čímsi zcela cizím a nedojímají ho ani, setká-li se s nimi na nejdokonalejším obraze van der Meerově v haagském „Maurits-huisu“. Israels prodírá se tápavě, veden jen dětským instinktem, k mysteriu životnímu, k bolestnému dechu života, k nervovému fluidu, k pathosu pittoresknosti; stylová čistota a optická logika a kázeň, po nichž se snaží a jichž dosahuje nejlepší moderní malba evropská, jsou mu čímsi cizím a dalekým; jest nemalířským malířem, spíše básníkem a oduševňovatelem všeho každodenního, němého a osudného. Jest v mnohém směru anomalií ve své době; anomalie ta byla by umělecky podezřelou, kdyby nebylo v ní velikého tradičního rysu, který ji umělecky zachraňuje: smyslu pro celkovou harmonii, pro organičnost.

„Tato veliká cnost, stvořiti přede všemi věcmi organický celek, přešla, zdá se, ze starých na Israelsa, který přece tak docela jinak maluje. V této koncentraci, v tomto v sobě harmonickém, v tomto zrozeném z jediného pohledu, z jediného pohnutí musí se bezpečně poznati jeden z hlavních rysů umění Israelsova. Nic nemluví u něho jen pro sebe, nic neběží mimo, nic nehraje jiné úlohy než posilňovati celek. Každý detail obrazový narodil se z celku a nemá jiné úlohy, než nésti celek a dopomáhati mu k hlouběji žijícímu účinu

Dělá-li svoje figury silnější a silnější ve výraze, velkolepější a velkolepější v držení a vdechuje-li jim život intensivnější a intensivnější, nevypadají přece nikdy ze souvislosti, nýbrž malba dále rostoucí udržuje všecko pevně pohromadě v jednoduše silné stavbě liniové a barevné.“

Článek věnovaný litografiím Odilona Redona opisuje charakteristický a jedinečný svět velikého visionáře a platí tribut obdivu jeho umělecké ryzosti a poctivosti. Jemně cítí Veth, že Redonovi není nic více vzdáleno než „épater le bourgeois“, že umění toto jest dílem veliké něhy, hlubokého charakteru a hlubokého srdce, uměleckého intellektu krajně harmonického a na výsost čistého, který pracuje v ledovém pásu lidského ducha, v abstraktní zemi psychických entit, kde není deviací empirické náhody a kde linie kvete vnitřní ryzostí a čistotou.

„Ne že nám skytá věci podivné, dává kresbám Redonovým jich cenu, nýbrž to, že je tvoří s naivností, která se tlačí k hlubšímu tajemství obalem positivného ne skokem, nýbrž hmatem. Redon užívá tak odvážných effektů, tak barokního oděvu, že by u jiných vedly jen ke kusé rétorice, u něho však podržují nezneuznatelný výraz upřímnosti, takže nás přece nakonec mnohem méně udivuje než dojímá. — Nevidím nic dělaného ve vší této práci, žádnou svévoli a žádnou virtuositu, ale vážnou snahu, přiblížiti se se smyslem bezmála zbožným výrazu toho, co se mu vnitřně zjevilo.“

Příspěvky k malířské historii holandské jsou dvě další studie: Staří Holanďané v Staedelském ústavě a Albert Cuyp. Obojí práce jest sepředena z velmi jemné niti: z dlouhého a laskavého zahledění se do zamilovaných mistrů, z pohledů, které pronikají ke dnu a odhalují samu strukturu bytosti a charakteru. Zde dostává se plně k slovu Holanďan i malíř: znatel holandské půdy, holandských vod i holandské atmosféry, i milovník a znatel čistě malířských kvalit, řemeslné nebo technické stránky malířství. S pečlivou, dlouho prodlévající láskou jsou charakterisováni jednotliví malíři staroholandští a jejich díla, tak Aert van der Neer, Frans Hals, Jan Verspronck, van Aert de Geldern, Pieter de Hooch, van der Meer van Delft, Pieter Janssen. Zde mluví malíř, který cítí, zná a cení plně to, čemu se s nádechem opovržení v některých pseudoestetických kruzích říká technika a přes co filosofující pseudomudrci přecházejí jako přes něco vedlejšího, vnějšího, materialistického. Filosofie ta jest velmi krátkého zraku i dechu: to co se zahrnuje pod slovo technika, jest právě realisací a zhmotněním — uměleckého činu, vlastní tvůrčí a tvárné potence autorovy. Všecko od vedení štětce až po zharmonisování tónů jest jen znakovou řečí: mluví o nervových a duševních silách svého původce — jest jeho napsanou autobiografií v nejvyšším a vlastním smyslu slova. Všecko čeho jest třeba, jest jen umění, kterým ji dovedeš pochopit, vyložit, přečíst — vlastního umění kritického. Stati tyto učí, řekl bych, více než dívati se na mistry — učí zírati na ně, poněvadž učí tomuto nejvyššímu překladovému a interpretačnímu umění, jímž jest kritika: vyhledávání, vytušení paralelných a symbolicky doplňujících hodnot duševních.

F. X. ŠALDA.

*

V „Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts“ vyšel dobrý přehled dějin francouzského malířství v XIX. století, La Peinture française au XIXe siècle od Henryho Marcela, bývalého ředitele des Beaux-Arts. Pan Marcel jest kritik vkusu i doktrin dosti konservativních, ale přes to stojí za čtení; ačkoliv není úplný a vypouští jména pro moderní rozvoj umělecký svrchovaně důležitá — mám na mysli ku př. Cézannea — podává zase řadu jmén a charakterů uměleckých dosti zajímavých, jež obyčejně přecházejí němečtí historikové malířští. Text doprovází 125 reprodukcí dosti dobře volených. Svazek o 360 stranách jest velmi levný, stojí 3·50 fr. V téže knihovně podal před tím Paul Mantz Dějiny francouzské malby od stol. IX. do stol. XVI. a Olivier Merson století XVII. a XVIII.

Přehledem celého evropského hnutí výtvarně uměleckého (nejen malířského) chce býti Léonce Bénéditea L'Art au XIXe siècle (1800 až 1900). Autor chtěl „ne tak napsati chronologické vypravování faktů a okolností, proložené řadou životopisů a kritik, jako spíše vysvětliti formaci ideálu každé generace kolem určitých velikých individualit a uprostřed mravní atmosféry národních událostí tím, že vytkne svazky poutající všecky generace mezi sebou“. Pokus o tuto kritickou synthesu a filosofii uměleckých dějin nezdařil se však všude, často následkem faktu, že autor neovládá material, z něhož chtěl dedukovati zákony, jinde následkem pohledu ne dost

silného a zamlženého estétickým konvencionalismem.

*

Výborný výtvarný historik a kritik německý Julius Meier-Graefe vydal znamenitou monografii Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der modernen Malerei. Lipsko, nákladem „Inselu“. Stran 230 s četnými reprodukcemi za 8 Mk. O knize přineseme co nejdříve obšírnější referát. Kniha jest jakýmsi doplňkem velikého díla Meier-Graefeova o Vývojových dějinách moderního umění. Zejména Courbet, daleko nedoceněný posud i ve Francii, jest zde vystižen v celém svém významu.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Louvru přibyly darem v poslední době dva portrety od Lawrence a jeden obraz Turnerův. Skutečně cenný je dle kritika Art et Décoration pouze jeden portret Lawrencův; druhý byl nešikovně renovován a pokažen, a krajina Turnerova, z posledních let jeho života, náleží prý mezi neúplné a nezdařené pokusy, ku kterým by se prý sám autor dnes sotva hlásil.

Lépe pochodila s Turnerem londýnská National Gallery; jejím sbírkám bylo vtěleno 15 obrazů mistrových nalezených ve skladištích galerie, vesměs věci považované již za ztracené.

*

V dubnu bude otevřena v École des Beaux Arts v Paříži posmrtná výstava portretů a obrazů Fantin-Latourových; obsáhlé jeho dílo lithografické jest vystaveno již nyní odděleně.

*

V Paříži ustavilo se komité, které chce postaviti bustu velikému sochaři francouzskému, Jeanu Bapt. Carpeauxovi.

*

Louvre získal Portrét pí de Calonne od Ricarda, který jest pokládán za jedno z arciděl mistrových. Paní de Calonne jest podána ze tří čtvrtí, jak sedí v křesle, jehož opěradlo má pohaslou růžovou barvu velmi delikátní v tónu, opřena a snící. Ráz tohoto díla, při vší svůdné rafinovanosti, jest jakási klidná harmoničnost a prostota přibližující je Fantin-Latourovi. Luxembourg chová studii podle téhož modelu. Dílo nyní získané, jež jest definitivním portrétem, musí býti tím vítanější Louvru, že zde byl posud tento hluboký a delikátní myslitel-malíř zastoupen pouze mužskými portréty, jako portrétem Paula de Musset, špatně zachovanými.

*

Londýnské National Gallery dostane se v nejbližší době vzácného obohacení slavným obrazem Velasquezovým Venuší se zrcadlem. Obraz tento byl po století v majetku pánů Morritů v Rokeby a bude zakoupen pro National Gallery společností National Art Collection Fund. O obraz tento ucházela se řada museí cizích, hlavně amerických, a také Louvre.

*

Americký milionář Ch. T. Yerkes, nedávno zemřelý, odkázal městu New Yorku svůj palác v páté avenui se všemi uměleckými díly, která obsahuje, ceněnými na tři mil. dollarů, a více než milion dollarů na udržování galerie a paláce. Z galerie vynikají hlavně čtyři díla Rembrandtova; dále obsahují sbírky Yerkesovy dvacettři orientální koberce jedinečné dokonalosti, vynikající prý nad podobné předměty ze sbírky šachovy v Persii a Britického musea.

*

Známý umělecký historik Luca Beltrami objevil prý v Ambrosianské bibliotéce v Miláně zajímavou kresbu Rafaelovu. Tento list, časem zčernalý a roztrhaný, zdá se mu býti studií k portrétu Bramantovu, jejž umělec umístil nedaleko figury Archimedovy na jedné fresce Vatikánské.

VÝSTAVY.

V Paříži soukromá výstava Intimistů poučuje šťastně o sklonech moderního malířství a o touhách, jimiž je neseno. Zátiší, nature morte ve vlastním smyslu slova, podání objektu pro něho samého s mistrností více méně hotovou, přestává zajímati. Značná část moderního umělectva chce podati předmět ve fysickém i mravním okolí, v němž žije, a chce nás učinit účastny svých myšlenek, s nimiž zaznamenává rozkošné pocity a odstíny tónů a duší. Suchá virtuosita à la Blaise Desgoffe nebo Vollon zde nepomůže; pozornost příliš zostřená ústí v inventárnost, jak tomu bývá u Tenného. Charles Guériri, Morisset, Etienne Moreau-Nélaton bývají s velikou něhou spravedlivi k nejrůznějším lyrickým a emotivným kvalitám věcí i lidí. Vzácná umělecká osobnost Vuillardova podrobuje si bytosti jich prostředím. Několik opuštěných interieurů Mme Galtier-Boissièreové jest velmi šťastně cítěno. Květiny Arnošta Laurenta jsou malovány z jiného zorného úhlu, než bývalo tomu ku příkladu u impressionistů; jde ne tak o to, přivésti k platnosti malířsky vánoční pivoňky a růže, nýbrž vyvolati citové a lidské ovzduší, v němž se koupaly, a náladu, která doprovází pozorování delikátního oka.

*

V Berlíně 24. ledna byla otevřena za přítomnosti korunního prince německékého stoletá výstava umění německého. Výstava objímá

dobu mezi 1775 a 1875, aby jednak ukázala přechod umění XVIII. století ve styl klassický a jednak unikla estetickým a uměleckým sporům dneška. Více než dva tisíce maleb a velké množství kreseb vyplňují řadu sálů přizpůsobených pro ně v Nationalgalerii a v novém museu Bedřichově. O umělecké hodnotě výstavy a významu jejím pro historii německého výtvarného umění slíbil nám článeček p. Julius Meier-Graefe, v tomto případě dvakrát povolaný, neboť byl jedním z jejích strůjců.

*

Londýnská Royal Academy vystavuje tuto zimu řadu vzácných mistrů XVIII. a XIX. stol., vedle méně známých Reynoldsa, Gainsborougha, Turnera, Romneye a Hogartha, a pak tucet obrazů hollandských, mezi nimi velikého Franse Halsa, těžiště výstavy. Jest zastoupen Rodinou malířovou, která až posud unikala kritickému badání a jest přece z nejlepších ukázek jeho umění. Pět osob ve skutečné velikosti v krajině, v níž se ukazuje snad ruka van Goyenova, žije širokým a pokojným životem; z obrazu tryská veliká malířská verva a spontannost, která jest stupňována komposicí hovící chvíli a jejímu seskupení. Plukovník Warde, majetník tohoto nádherného díla, vystavuje také velkého Svatého Šebastiána z prvních let umělcových, také neznámého. Z děl anglických překvapuje ryze malířskou hodnotou Hogarth i ty, kteří jej dobře znají a cení.

*

V Berlíně 25. ledna v bývalém Redernském paláci byla otevřena výstava děl starého umění nalézajících se v soukromém majetku, uspořádaná spolkem Musea císaře Bedřicha. Byla vystavena jen díla, náležející členům spolku, obrazy ze všech škol, hlavně z hollandské XVII. stol. (Frans Hals), skulptura i umělecký průmysl.

*

Velmi pěkný umělecký zájem měl v Paříži Salon de l' Estampe originale, utvořený spojením Společnosti malířů-litografů a Společnosti francouzských malířů-ryjců. Mnohotvárná bohatost a křepká plnost, jakou ovládají svoje umění francouzští ryjci, jich snaha, obnoviti staré processy a nalézti nové výrazové soustavy, objevuje se tu ve skvělém světle. Jsou zastoupeni slavní mistři Bracquemond, Legros, Waltner; Lepère podává velmi šťastný soubor; Israels překvapuje. Z mladších jsou tu delikátní práce Louise Legranda, dřevoryty Paula Colina, masky Jacquesa Beltranda, lepty Daucheza, Béjota, Beurdeleye, litografie Léandrea a Belleroche. Původní ryjba ukazuje slovem velikou životnost neseslabenou mechanickými processy moderních vynálezů; neboť ona jediná spojuje tak těsně myšlenku a ruku, sen a jeho vtělení. K výstavě přidružila se i exposice litografického díla velkého moderního mistra Fantina-Latoura, který dovedl své vzácné sny hudební vyjádřiti tak kouzelně a tvárně plně a ryze.

Z ČASOPISŮ.

Ve „Frankfurter Zeitung" uveřejnil p. Karel Longuet zajímavé vzpomínky na Leibla. Vyjímáme a překládáme z nich:

„Leiblovi byla malba účelem sama sobě. Maloval, poněvadž mu to dělalo potěšení, a hověl této vášni stejně jako svojí vášni pro lov. Jen ten porozumí zcela Leiblovu umění a zcela je ocení, kdo vychází z toho, že Leibl tvořil jako mistr, který — což zřídka bylo určeno člověku přírodou vyznamenanému — užíval svého eminentního nadání bez ohledu na vnější úspěch jedině a pouze, aby sám sebe uspokojil."

„Leibl byl zcela proniknut tím, že uměleckým podáním vnějších věcí, které se jeví rozkošnými pozorujícímu umělci, vyčerpává se malířské umění. Uměleckým podáním musí se tu rozuměti každý způsob kresby a malby, který zrcadlí a na jiné přenáší požitek, jejž pocítil malíř při nazírání objektu. Viděl-li Leibl něco, co vyzvalo jeho umělecké instinkty, stanul u vytržení a rozplýval se zcela v lahodě, kterou mu prostředkovaly jeho oči."

„Na počátku sedmdesátých let odhodil s nahnědlým základním tónem poslední zbytek šablony a oddával se, osvobozen od každého pouta, zcela nezfalšovanému požitku nazírání a podávání."

„Leibl mluvíval málo o svém umění, zvláště poněvadž si byl vědom, že jest nemožností, podstatu malířství zpřístupniti někomu slovy. Byly-li v jeho přítomnosti pronášeny laické soudy o malířství, mlčel nebo zakázal si, byl-li mluvčí jeho bližším známým, podobnou zábavu krátkým: Přestaň, přestaň! Projevil-li někdy svoje názory o malířství, učinil to lapidárními slovy. Studium podle přírody a malování podle přírody, ale skutečné malování, takové bylo prosté naučení, které dával."

„Pro vrstevníky-malíře, které cenil, měl nejživější zájem. Malířské kvality Böcklinovy necenil vysoko, tím výše stavěl však Menzela, který ostatně toto ocenění splácel. Ze starých mistrů uctíval Fransa Halsa, Rubensa, Velasqueza, dále Rembrandta tolik, že by byl rád kopíroval ten nebo onen jejich obraz. Přes svoji neobyčejnou zálibu pro klassické umění zajel si jen zřídka dvě hodiny po železnici z Aiblingu do Mnichova. Přišel-li tam při zvláštní příležitosti, jak tomu bylo ku příkladu v zimě 1889 po nepřítomnosti více než desetileté, platila první jeho

chůze staré Pinakothece, a když pak se zařícím okem přehlížel výtvory svých zamilovaných mistrů, především Rubensovy obrazy prostřední doby, cítil dvojnásobný požitek neporovnatelného znalectví, které mu dávalo vychutnati každou malířskou jemnost, a vědomí, že jest sám celým, velkým malířem, který může postaviti svoje obrazy vedle obrazů nejlepších."

„Když Leibl maloval známý obraz z kostela, naříkal kteréhosi večera, že nedokončil kterousi záhybovou partii na šatech děvčete a že proto musí celý kus malovati znova. Druhého dne shledal ku svému úžasu, že záhyby ležely právě tak jako den před tím. Děvče vzalo si jeho žalobu tak k srdci, že ztrávilo noc sedíc v kostele. Leibl maloval jen základními barvami a mísil si z nich všecky tóny. Dostal-li se při práci do ohně, vznikaly skoro s kouzelnickou rychlostí velké partie obrazu v nejnádhernějším propracování."

Vzpomínky potvrzují známou již smutnou pravdu, že do obrazů Leiblových bývalo často vmalováváno, zvláště do jeho pozadí. Tak malý člun v pozadí krajinném na obraze lovcově v Národní galerii Berlínské, který se nehodí naprosto ke způsobu Leiblovu, byl připojen ve Frankfurtě, kde bylo toto dílo Leiblovo nějaký čas ve sbírce soukromé.

*

V únorovém sešitu „Kunst und Künstler" upozorňuje Walter Stengel na zajímavou anglickou brožuru Day-Light, a recent discovery in the art of painting (Denní světlo, nejnovější objev v umění malířském) z r. 1817, z níž také větší část překládá. Autorem jejím jest zapomenutý dnes genrista Henry Richter, ctitel Kantův, který argumenty své čerpá také leckdy z něho. Brošura jest opravdu zajímava jako první správné vycítění a formulování problému plein-airového, souběžné s uměleckými činy Turnerovými a Constableovými; nedá se ostatně dokázati, že by se Richter byl znal nebo stýkal s těmito mistry. Stengel ukazuje pak, jak otázka zvolna uzrávala theoreticky i prakticky. Cituje Bouvierovu učebnici z r. 1827 a Balzacovu novellu „l'Oeuvre inconnue" (má státi správně: „Une chef-d'oeuvre inconnue"), která obsahuje mnoho smělých a hlubokých myšlenek o malířství, mnoho, co zní jako anticipace impressionismu. A v čtyřicátých letech XIX. stol. zaznamenává již Ford Madox Brown do svého denníku, že studuje modelly pro svoje historické obrazy ve světle slunečném.

V témže sešitě má velmi dobrou studii o litografiích P. Bonnardových Heilbut; článek jest doprovoděn řadou reprodukcí dle rozkošných illustrací k starému pastýřskému románu „Daphnis a Chloe", který jest ovšem Bonnardovi jen záminkou k velmi osobním fantasiím plným gracie a charmu, v nichž vyznívá travestován mnohý impuls současného výtvarného umění.

*

V prosincovém a v lednovém sešitě Deutsche Rundschau uveřejňuje Paul Meyerheim své vzpomínky na Menzela. Mnohé má ráz anekdotový, ale leccos jest zajímavo pro moderní historii výtvarnou. Tak zejmena místo jednající o poměru Meissonierovu k Menzelovi. Meissonier byl r. 1862 v Berlíně a viděl tu v atelieru Menzelově rozpracovaný obraz jeho Bedřich Veliký se svými generály před bitvou u Leuthen, obraz, jehož Menzel nikdy nedokončil. Meissonier byl prý okouzlen tímto dílem a vrátiv se do Paříže, začal malovati svůj známý obraz Návrat Napoleonův z Ruska, v němž prý vykořistil mnohé, nač udeřil první Menzel. — Vzpomínky Meyerheimovy vyjdou co nejdřív knižně s některými illustracemi.

FORUM.

V únorovém sešitě „Naší doby" dal se p. Laichter na choulostivé řemeslo: na jakousi recherche de la paternité v českých uměleckých věcech. Choulostivé řemeslo, dvojnásob choulostivé pro moralistu. Já prý jsem otcem českého dekadentismu a ovšem proto osobou velmi ubohou. Není to sice pravda, ale nehněval bych se, kdyby tomu tak bylo. Soudím totiž, že dekadenci bývají v pravdě nejblíže ti, kdož před slovem dekadence utíkají jako děti před kominíkem a kdo myslí, že stačí opakovat na každé stránce třikrát slovo zdraví a mravnost, aby člověk již tvořil zdravě a silně. Já alespoň chtěl bych být otcem snad všeho v Čechách — vyjma romány a kritiky p. Laichterovy. Kritika, která pracuje tak prázdnou a mělkou šablonou, jako je p. Laichterova „dekadence", zdravou a silnou není — a není vůbec ani kritikou. „Dekadence" jest zde stejným zaklínadlem, jako bylo a jest jiným „cizáctví", „kosmopolitismus", „nihilismus" atd.

Jedno mne však těší u p. Laichtera: že se zná implicite k paternitě žalostného programmu „Sbírky krásné literatury" a že hájí její filosofický nonsens „neměnitelných pojmů dobra, pravdy a krásy".

Zjednodušuje si však trochu příliš svůj úkol. Mluví pouze o neměnitelnosti krásy a „dokazuje" jen ji. První a nemálo obtížnou část svého úkolu zůstal nám dlužen: totiž dokázat, že se dá stotožňovat a stavět do stejné řady vedle sebe v umění dobro, pravda a krása; že pravdivé jest v umění krásné, že krásné v umění jest eo ipso mravné.

Ale obmezme se na krásu. Pan Laichter míní ušlechtile, že jest to věčná transcendentní hodnota. Budiž. Věřím tomu také. Ale opakuju: věřím. Jest to předmětem mojí víry nebo mé metafysické naděje — ale ne historického a empirického poznání. Nedá se to dokazovat, jak se o to pokouší p. Laichter, a jeho důkaz dopadl proto tak, jak by musil dopadnout, kdyby byl i p. Laichter tak silným myslitelem, jak jest v pravdě slabým: bídně, žalostně, křivě, směšně.

Prý člověk cítil vždy krásu hvězdnatého nebe, bouření moře atd. — „nejen dnes, ale i dávno*) tato krása byla, existovala“. A člověk ji cítil prý ode „dávna“ filosofickou reflexí jako projev zákonu a řádu. Tak chce dokazovat p. Laichter, že krása jest transcendentní hodnotou!

Ne, p. Laichtře, dokonce ne! Noc nebo moře esteticky cítí člověk teprve od nedávna, člověk vysoké kultury — primitivní člověk se jich jen bojí a děsí. Každá psychologie, každá anthropologie nebo kulturní historie vás o tom poučí.

Ne. Pokud sledujeme cítění a tvoření umělecké, nemůžeme nevidět, že jest podrobeno evoluci: trojice pravdy, krásy, dobra není sjednocena, nýbrž žalostně rozdělena a znesvářena. A stejně znesvářena jest i krása sama. Přijde styl renaissanční, a krásy a veleby gótiky nikdo necítí, nikdo nevidí — jest pro posměch a opovržení. A jak se dívá na Shakespeara XVIII. století? Cítí jeho krásu? Nebo naopak: jest jí netesaným, temným, nesmyslným barbarem? A pak zase vice versa: romantikové a Racine! A tak dále.

A právě proto, že jest představa krásy proměnliva a krása znesvářena s pravdou a dobrem, máme potřebí metafysické naděje o jejich totožnosti a transcendentní neměnnosti. Neboť jinak byla by naděje ta nepochopitelná, absurdní.

Ale právě ten, kdo v ni doufá nebo věří, nebude ji konfiskovat pro programmy a prospekty a nebude popírat rozvoj, který ji musí ospravedlnit a zdůvodnit! A nebude moci psáti ty kritické zaslepenosti, jaké píše p. Laichter.

A ad vocem „nové krásy“. Pan Laichter prý v ni nevěří, pro něho jí není. Ale jak mohl pak napsat stránku před tím: „Dnešní malíř a příští malíř nechť ukáže nám v ženě něco víc než lepost, především i krásu její lidské rovnosti a důstojnosti, které si vydobývá a vydobude.“ Tedy jsou elementy krásy, jichž neznalo staré umění, jsou vztahy a poměry, jichž musí umění teprve získávat a učiti se zpracovávat! —

*) Velmi žertovné slovo při transcendentnosti.

Na konci svojí epištoly cituje p. Laichter proti mně jakýsi všeobecný výrok nějakého nejmenovaného pána, který odsoudil en bloc „dekadentní literaturu“ a „dekadentní kritiku“. Nevím, kdo to řekl a při které příležitosti — ale neřekl nic víc než hrubé podezření a urážku. A ohání-li se dnes touto cizí zbraní nejmenovaného člověka p. Laichter, dopouští se nepěkného zákeřnictví, poněvadž nikdo nemůže se bránit této všeobecné, nepraecisované obžalobě. Myslí-li p. L., že byl rozpor mezi mojí theorií a praxí — dobrá, ale pak prosím důkazy a ne všeobecné nezávazné urážky, vypůjčené nevím odkud a od koho!

* * *

Vedle spisovatele p. L. odpovídá mně i nakladatel p. L. Neporozuměl však tomu, co jsem mu vytknul a reaguje proto nesprávně. Nepřekáželo mně na něm, že vystupuje s programmem, s missí, s reformou — nýbrž se špatným programmem, se špatnou missí, se špatnou reformou. Volnosti p. L. umí se sice dovolávat, ale šetřiti jí u jiných neumí: ve své odpovědi upírá mně de facto volnost kritiky. V Čechách opravdu dělali značnou měrou literaturu nakladatelé (vyhlíží také podle toho) — proč by jí nemohl dělati p. Laichter? Ale tito nakladatelé podléhali a budou podléhati víc a víc, jak se bude rozvíjet literární kultura, soudům literární kritiky — a podléhat jí musí tím spíše nakladatel, který vystupuje s takovým aplombem a s takovou reformátorskou dekorací jako p. Laichter!

Výtka o přeceňování anglického románu nebyla adressována nakladateli p. L., nýbrž české literární kritice. P. L. uhýbá jí však tvrzením, že prý jen náhodou vydal na počátku anglický román. Tato náhoda rýmuje se sice špatně s jeho programmovostí, ale jinak nepochybuji o tom, že jest i mnoho, ach tuze mnoho prostředních románů francouzských a mnoho, ach mnoho místa pro ně v různých českých sbírkách!

Na konec diví se p. L., že jsem vystoupil proti němu až po třech měsících. Sám prý budu nejlépe vědět proč. Nuže, povím, co vím. Moje glossa byla napsána pro 1. číslo V. Směrů, které mělo vyjít v říjnu, ale vyšlo až v lednu. Nuže, zde jsou ty tři měsíce, které znepokojují tolik p. Laichtera. Ale on má patrně pro ně jiný výklad; nevím jinak, co znamená jeho převtipně suggestivná nápověď. Nabídnul jsem mu snad knihu, jíž nepřijal? Stýkal jsem se s ním snad nějak a nepohodnul jsem se s ním? Nebo: co bylo mezi námi? P. Laichter bude tak laskav a poví mně to v příštím čísle „N. doby“.

Když napovědět, tož také dopovědět!

Quidam (F. X. Šalda).



JÓŽA UPRKA.
PŘI OHNÍČKU.

RŮŽENA SVOBODOVÁ.

MĚSTO V RŮŽÍCH.

(DOKONČENÍ.)

VII.

Děpoldovi zbývalo provésti fresku v kapli. Pracoval tam celé dny, některé večery trávil s baronem, jiné věnoval psaní dlouhých listů, které posílal tajně po komorníkovi v plavém sukně, zabalené do starých krajek nebo brokátů kostelních, paní Kateřině, splácející mu je mlčením.

Baron, který se jí kořil a který ji navštěvoval, přinášel mu zprávy o její churavosti.

Poslední návštěvy jeho už nepřijala, poněvadž ulehla.

Posílal jí denně italské růže a dával se ptát po jejím zdraví.

Vzkazovala, že nemoc její nemá významu, že je to jenom vliv podzimních chladů.

Před samým odjezdem Děpoldovým přinesl komorník s pozdravem a poděkováním za růže baronovi list Děpoldovi.

Děpold jej uschoval do kapsy nečtěný, ale slova, která mluvil, mátla se a barva jeho tváře se měnila.

Vyšel do pusté bezlisté zahrady.

Stěny, stromy nyní nepokrytého zámku zářily v úžasných hnědých teplých a měkce rozlitých tónech jako na japonských dřevorytech. Ale v celé přírodě bylo prázdno a smutno a nebe modré, stmívající se zdálo se, že je bez tajemství a že pozbylo své tvořivé moci.

V dopise byl uschován tvrdý předmět.

Děpold ovládaje se, rozřízl pevně tvrdou obálku a vyňal z ní klíč.

Klíč byl obalen lístečkem, na kterém stálo:

„Zítra o čtvrté hodině, před západem slunce, přijďte ke mně a otevřte tímto klíčkem bílé dveře posledního pokoje. Potřetí a naposled je řada na Vás!“

O čtvrté hodině druhého dne Děpold vešel nezamčenými dveřmi do prázdného domu Kateřinina.

Ani na schodech, ani v pokojích nepotkal živé duše. Nepotkal muže s krásnými prsty a mandlovými nehty, kterými probírává dlouhé nitě zlatých vousů, nepotkal muže, který by ho byl zadržel.

Komnaty byly smutečně tiché. Nezastřenými okny hleděla do vnitř chladně fialová obloha s pruhy ultramarinových mračen.

Prošel bílým pokojem se stříbrem, selskou jizbou, salonem s čínským porcelánem, toiletním pokojem a octl se u zamčených bílých dveří.

Na obou jejích křídlech visely dvě přísné kresby. Prohlédl si je pozorně. Ten, kdo byl jejich mistrem, prošel školou nejpřísnější kázně.

Kresba na pravém křídle dveří připevněná představovala hubenou vysokou nahou dívku, usazenou do lenošky před toiletní stolek se zrcadlem. Bílý ďábel ve fraku a černé sametové škrabošce pudroval ji ohromným střapcem z labutího peří. Za okny bylo vidět alej černých topolů. Malincí pitvorní hudebníci postavení pod toiletním stolkem hráli na cymbály. Všechno bylo tajemné, půlnoční, žena jako ďábelská květina, svět a smysly byly tajuplné jako černá voda, jako močály. A i ďábel bílý, mladý elegantní ďábel byl smutný a třásl se ošklivostí, neboť mu lezl po zádech strašný chlupatý brouk, kterého se štítil a přece ho nemohl nikdy už setřást.

Na levém křídle dveří visela jiná kresba. Představovala bohatou růžovou zahradu, podivných tečkovaných růží s bassinem uprostřed. Dva pávi vlekoucí za sebou bílé, rozprostřené, kroužkované ohony, vycházeli ze střihaného loubí. Smutná milenka nesoucí lampičku na tenké nitce procházela hustým křovím růžovým, aby natrhala růží pro mrtvého milence. Měla jich plnou náruč, ale nedostačovaly jí, toužila odnésti je všechny, pochovati ho ve vonném hrobě chladných vonných květů, v hrobě růží, jemuž jej méně záviděla, než-li hrobu hlíny.

I tento obraz byl polit jakýmsi tajemným hrozivým přísvitem. Zdálo se, že znamená ještě daleko něco jiného než představuje, něco smutnějšího, příšerného jako balkon ve vysokém patře bez zábradlí, jako cesta po březích hlubokých tůní v úplné tmě.

Děpold poznal, že prohlíží podrobně kresby, aby utišil svůj poplašený dech, ale že se jimi stále víc vzrušuje.

Vyňal klíč a vložil jej opatrně do zámku, ale neotočil.

Nevěděl, kam jde. Snad na sladkou schůzku, snad na soud, snad na smrt.

Jaké osudy otevírá tento klíč?

Naslouchal. Srdce mu zrychleně bilo, a celý svět zhustil se v jedinou kapku nesmyslné marnosti.

Naslouchal. Neuslyšel ani hlásku, ani vzdechu, ani zašumění.

Náhle pochopil, že až otevře dveře, najde tam Kateřinu mrtvou. V této hrůze, která nebyla bez uspokojení, odemkl a vešel.

Octl se v síni přepažené po celé šířce hedvábnou záclonou barvy rudé, poněkud zašlé mědi, vyšívané v ornamentech starým zlatem a kukuřicově žlutým hedvábím. Jako opona chrámová, jako záclona v mešitě visela tato vše ukrývající těžká látka v komnatě úplně prázdné, tajíc mysterium druhé polovice.

Děpold naslouchal.

Voda šplouchala tiše jako by stékala do mramorového bassinu, jako by svým živým zvukem pramenů vykládala monotonně o smyslu opakování a věčnosti.

Záclona se náhle uprostřed oddělila, zadržena krásnýma vztyčenýma rukama Kateřininýma, která nepouštějíc okraje hnědě rudé látky vešla.

Její tvář byla bílá, její oči tiché a odevzdané. Byla oděna jako v den, kdy prvně uviděla Děpolda, růžově jako centifolie. Na šiji a pase svítily v šeru staré šperky mdlým, cudným leskem.

Děpold vztáhl k ní obě ruce.

Byl šťasten, že ji nachází živou. Zapomněl všeho, co chystal se jí říci.

Přijala jeho ruce svýma oběma. Záclona se za ní zavřela.

„Pozvala jste mne.“

„Ano,“ promluvila vzníceným horkým hlasem, „chtěla jsem se vás zeptat, co máme počíti s životem, který se nám již nelíbí . . . odsoudil-li jste jej, zošklivěl-li jste jej? Žít tak, jak jsem žila, je mi bolestí a hnusem, ucítila jsem mrtvolnou vůni svého estétství . . . které jsem zvolila náhradou za svěží mladý život. Dříve jsem myslívala jenom, kolik krásných lidí milovalo a snilo mezi mým nábytkem, dnes už cítím jen, kolik jich stonalo a mřelo; kolika mrtvým, pohazovaným lebkám patřil. A žít jiným životem — nelze, jako nelze odvyknouti absyntu a spokojiti se mlékem.

Její příliš těžká a unavená, na zad skloněná hlava nakláněla se se strany na stranu, zmítala se jakoby hledala někde opory.

Její oči se naplnily slzami. „Celý svět stal se mi jedinou mátohou, jedinou střízlivou větou, beze všeho tajemství: Povolala jsem vás sem pro něco jiného, než abyste poslouchal mé nářky, ale teď vás prosím o poslední možnou milost, úpěnlivě, řekněte mi nějaké strašlivé slovo — slovo, po kterém by se všechno proměnilo, které by všechno přehodnotilo, strašné a krásné slovo, jaké ještě nikdy nebylo řečeno, slovo, které vykupuje hrůzu prázdnoty a sebepohrdání!“

Děpold se poděsil.

Na temných přivřených víčkách zakmitaly se stíny bolesti.

„Jaké chceš slyšeti slovo? Řekl jsem ti je, řekl jsem ti, abys šla se mnou!“

„Ne, ne,“ zazmítala se Kateřina, „musila bych jíti s tebou jako nový člověk a tím nejsem, jako osvobozený člověk a tím též nejsem.

„Vím dnes, proč jsi ode mne odešel, vím, proč jsi se nevracel. Tobě bylo se mnou pusto, tys mi vypravoval jednou před odjezdem o francouzských šlechticích, jak se bili v revoluci oděni v hedvábných šatečkách tenkými kordíčky proti luze, která je ubila klacky, ale řekl jsi: Tenkráte byli velcí, když umírali, ale ne když se před tím povalovali po kanapíčkách a

užívačně vyssávali zem. Pochopila jsem, teprve teď, co jsi chtěl tím říci, pochopila jsem, proč jsi ode mne odešel. Estét může být veliký jenom když umírá. To jsi chtěl říci."

Děpold mlčel.

Bylo tomu tak!

„Ano!" odpověděl hlasem vypleněným.

„Vidíš! A já jsem estétka nezměněná, nepolepšitelná estétka. A estét, pochopila jsem, je opice boha, estét je příživník krásy, které sám netvoří; estét je mlsal, který je živ bonbóny a jimi se přejídá, estét je živ z mrtvých lidí, tisíckrát lepších než je sám, poněvadž oni byli dělníky dne; estét neví, co je to setkat se s mysteriem, poněvadž netvoří, a jediná velikost estéta je, když malinkým kordíčkem se brání proti síle, která jej ubíjí a když potichu a vkusně umírá!"

„Ano," pravil Děpold, „s touto myšlenkou jsem tě opustil, s ní jsem tě zase nalezl. Nepřinesl jsem nových myšlének, neumím nalézti strašného i krásného slova, jako nemohu nalézti na světě místa, kde bych spočinul.

Snad znám nejstrašnější větu světa, ale ona nemá krásy, jest jenom hrozná!"

Řekněte mi ji!

„Že není možnosti splynutí, že duše zůstává vždycky sama; že není místa ani srdce, na kterých lze spočinout!"

Kateřina vykřikla.

„To není věta osvobození, ta nepřehodnotí život, ta nevykoupí od prázdnoty, a tak zůstává jen ta, kterou jste řekl před léty jako věštbu.

Chci umřít, a učinit z této smrti svou jedinou velikost po dlouhé prázdné hře. Vše jsem uchystala z bázně, abych nebyla pochována v barvotisku místo v uměleckém díle. Chci umřít, nejen pro nemožnost života, nejen pro velikost smrti, ale proto, že jenom minutu před smrtí mám právo rozloučiti se s tebou jako s člověkem nejdražším, rozloučiti se s tebou políbením."

Děpold se zachvěl, dotkl se nervně ramen Kateřininých, přejel její paže hebce, všemi prsty je okoušeje až k loktům, které usadil do svých dlaní jako do hnízd a strhl ji náhle chtivě k sobě, ukrývaje ji celou v loktech. Políbili se po létech políbením, které mělo všechnu vzpomínkovou vůni po ořeší, čistém vzduchu a všechnu sladkost a nenasytnou vroucnost mládí.



JÓŽA UPRKA.
▪ SEKÁČI NA STRÁŽNICKU.



JÓŽA UPRKA. ▪ TRH V HROZNOVÉ LHOTĚ.

„Kateřino, ty neumřeš, najdeme, snad najdeme spolů ono zázračné slovo.“

„Ne, nenajdeme je, my už ne . . . Silní lidé zabíjejí své vášně, ničí je, zachovávajíce sebe. Já nechci zničiti sebe, ničím jenom svoje malosti. Nejsou oddělitelny; bohužel. Můj drahý, jediný, je pozdě. Kdosi dávno před námi vzal mi možnost života. Kdosi jiný po nás najde si slova života. Nedočkám se barbarů, nedočkám se nového slunce. I tobě, i sobě jsem tíží! Neměl's mi opravovat život, nikdo nikomu nemá měnit a mluvit do toho, kudy jde. Ani Jan prorok neměl k tomu práva!“

Mluvila přerývaně dotýkajíc se jeho rtů svými; líbala ho a dávala se líbati, jakoby chtěla všechnu krásu života, která jí byla předurčena pro léta, vypíti v této jediné chvíli.

Venku shasínal den. Modré hory, promrzle růžová záplava nad nimi, vysoký tyrkysový ledový blankyt nade vším splývaly do opálových tónů.

„Je pozdě . . . A není, není pro nás takového slova . . .“ zalkala srdceryvně. „S Bohem!“

Přilnula k němu na vteřinu celou bytostí, ale ihned nenadále se odtrhla, odervala, vymkla, provlékla mezi záclonami a zmizela.

Děpold stál tu skoro v úplné tmě.

Obloha proměnila se v duhu černí.

„Kateřino!“ zvolal.

Slyšel malé zašramocení, zašumění hedvábných látek, zachřestění šperků a tiché slovo:

„Odpust mi.“

Rozhrnul záclony a nemohl pochopit, kde se octnul.

Dvě holandské bledě červené svíčky hořely zastrčeny do rokokových kostelních svícnů a osvěcovaly slabě pokoj.

Prostřed komnaty stál bílý katafalk pokrytý těžkým, bílým, valícím se hedvábem. Na něm byla postavena dlouhá truhla z bílého dřeva, pobitá stříbrem a vykládaná fialovým smaltem, prostá v liniích, nepodobná banálně profilované rakvi.

Na bílých poličkách táhnoucích se kolem celé strašlivé jizby stály řadou vázy z mléčně zeleného skla, naplněné svěžími růžovými růžemi.

Ale Kateřiny nebylo nikde.

Děpold zavolal ji jménem.

Nebylo tu dveří, nemohla nikudy zmizetí.

Voda šplouchala z měděné delfíní tlamy do mramorového bassinu.

Náhle zazdálo se mu, že se truhla pohnula.



■ JÓŽA UPRKA. ■
ÚVODNICE V KNĚŽDUBĚ.

Přikročil k ní.

Kateřina, estétka, ležela v ní krásně urovnaná, ztichlá, mrtvá.

Připravila si pósu pro smrt a ničím jí neporušila. Jenom v pravé ruce držela prázdný skleněný flakonek.

Děpold cítil, že mu cosi sevřelo dech. Pochopil, že Kateřina splnila své hrozby, rychle, nečekaně, než se mohl nadíti, než jim mohl zabrániti. Ale zase jako prvé, když vcházel do její komnaty, myšlenka, že je mrtva, neuděsila ho, ale způsobila mu jakýsi pocit prázdna a ulehčení. Netoužil ani chvíli po její smrti za celá léta, co pro ni trpěl. Ale teď cítil k největšímu svému úžasu, že se stalo něco, co ho nedráždí, nebolí, co jej usmiřuje.

Jakoby k její velikosti byla v jeho srdci scházela smrt. Jakoby si ji byl vytoužil do výše nebytí, do vzpomínky, do nedosažitelnosti.

Připadalo mu, že osud poslechl jeho nepojmenované tužby. Připadalo mu, že umřela Kateřina jeho vůlí, ne svým přáním, že musila umřít, aby se mu přiblížila.

Obral ji o život; nezabil ji, ale zahubil v ní estétku a oživil a očistil svůj sen. Vyrůstala před ním, oddělovala se od země, andělé s křehkými kolínky vznášeli ji v nebeský prostor.

„Milá, milá“! říkal si bez lítosti měkce a něžně.

Poklekl k ní, sklonil se nad ní, změněný, změklý a jihnoucím hlasem nezastíněným posměchem vážně promluvil, jakoby mluvil se živou.

„Kateřino, slitovnice, odpustíte mému hořkému srdci?“

Její rakev byla vystlána tacetami, křehkými stonky s hořce vonnými květy.

Děpold hebce se jich dotýkaje vyňal ze skleněných bání spoustu růží a tacet, drobných radostných květů, spustil je deštěm na černou těžkou hlavu paninu. Květy položily se jí na ramena na růžové hebké roucho, spadaly k zemi, prostřely se kolem ní vonným kobercem, obepialy ji čarovným kruhem.

Děpold poklekl, poklonil se, dotkl se čelem samé země, zaplakal.

Poznával, a poznání to stávalo se mu hrůzou, že prostě a snadno nalezl své slovo, které hledal na rtech milenčiných, v rozloučení se s ní, po celém světě, na temenech horských, nad propastmi moří, smutné vítězící slovo, pro něž musila umříti bytost mu nejdraží, slovo osvobození.

Vstal po dlouhé chvíli proměněným člověkem.

Pohlédl naposled na svou krásu, na svou lásku, na svou belle-laide. A skloněn dlouho nad její chladnoucí hlavu, šeptal jí, polévaje slzami její tvář, přiznávaje jí, co jí mělo zůstat utajeno, celý strašlivý smysl nalezeného slova.

Ukryl ji pod růže a tacety, políbil naposledy její chladnoucí ruku a vyšed ze strašné komnaty, zavřel zase na klíč a prošel prázdnými komnatami a domem, kde ho nepotkala živá duše na ulici, do bílého večera, mezi vesele padající chomáčky sněhové.

Poněvadž odeslala služky na celé odpoledne a muž se vrátil domů až večer, našli ji pozdě, otrávenou jedem, který usmrcuje ve vteřině, kdy byl požit.

Podobala se velice svaté Kateřině z fresky, když ležela prvý den mezi tisící růžemi, které milovala.

Baron ji tak ctil, že ji dal pochovati do veliké zahrady s kaplí, pod obraz její patronky, dal kolem jejího hrobu nasázet pole růží, zcela jak si to přála.

Její muž, který poslal Děpoldovi darem na památku dva čínské koflíčky, pro ni nějakou dobu velice truchlil, dal se přesadit a za rok se upokojil novým sňatkem s chudou starší ctnostnou baronkou.

Kateřina spálila všechny dopisy a nezanechala lístku vysvětlení.

Její drahocenné věci přešly v nezměněné úpravě v majetek musea.

Snad v jejích komnatkách, na jejích kanapíčkách budou jiní milenci omdlévat v slibech nerozlučné lásky, pít se rtů přísahy neporušitelné věrnosti . . .

Děpold rozbil kladivem oba zděděné koflíčky na drobné skořepinky, aby nikoho nezničily, aby jich nikdy již milenci neplnili svými sliby.

Jeho srdce se však utišilo. Nemělo touhy po světě, osud se mu zdůraznil, udivil jej a připoutal k místu.

Odjížděl velmi zřídka z města, obyčejně před výstavami, řekl, že pobude dlouho, ale vrátil se nejdéle za čtyři dny.

Zvětšuje stále zahradu své milé, přikupuje kus pozemku po kuse a osazuje jej růžemi. Půl města jest již zavinuto do této růžové zahrady a propůjčuje mu slávu své krásy i svého smyslu.

Hrob Kateřinin stal se již nepřístupným.

Tisíce keřů kvetoucích centifolií jej obklopuje. Jejich lístky dříve než zhnědnou



JÓŽA UPRKA.
NA DUŠIČKY.

spadávají do vysoké trávy, pod níž odpočívá krásná paní. Úžasné, jemné, citlivé, hedvábné květy růží na nepěstovaných větvích uklánějí se hluboce a splétají se v klenbu nad hrobem milenky krásy.

Nikdo ji v její nejtišší samotě nenavštěvuje kromě motýlů a ptáků, nikdo na hrob nepohlédne kromě putujících oblak a křivých zářivých, nebesa otevírajících blesků. Děpold našel střed života, k jehož možnosti scházel mu tento hrob.

Upokojil se a zkrystalisoval se: stal se zahradníkem této královské zahrady, rozkvétající pro slávu drahého hrobu."

*

Tak skončilo vypravování o městě v růžích, ve chvíli, kdy se již dávno setmělo, o městě, ve kterém si zahýřil režiser světa ve svůj vkusný den.



K. ŠPILLAR.
■ STUDIE. ■



▪ KAREL ŠPILLAR. ▪
Z MOŘSKÝCH LÁZNÍ.



KAREL ŠPILLAR.
▪ STUDIE. ▪

PAUL GAUGUIN:

Z KNIHY NOA NOA.

VYPRAVOVATEL MLUVÍ.

Od nějakého času jsem se zachmuřil. Bylo to cítiti v moji práci. Jest pravda, že mnoho podstatných živlů mně scházelo; dráždilo mne, když jsem viděl, že jsem nemohoucí před uměleckými plány nejvíce vzrušujícími.

Ale hlavně radost mi chyběla.

Bylo tomu již více měsíců, kdy jsem se odloučil od Titi, více měsíců, kdy neslyšel jsem již toho dětinského a zpěvného tlachání mé vahiné*), dotazující se mne neustále na tytéž věci týmiž otázkami, na něž jsem odpovídal beze změny týmiž povídkami.

A toto mlčení mně nesvědčilo.

Rozhodl jsem se odejíti, podniknouti kolem Ostrova cestu, jejíž lhůtu jsem si jasně neoznačoval.

Zatím co jsem se k ní připravoval — několik lehounkých balíčků s potřebami na cestu — co jsem uváděl do pořádku své studie, můj soused a vlastník, přítel Anani, patřil na mne neklidným zrakem. Po dlouhém váhání, když byl začal a nedokončil různá gesta, jichž velmi jasný smysl mne i bavil i dojímal, rozhodl se konečně, že se mne zeptá, připravuju-li se k odchodu.

— Ne, řekl jsem mu, udělám si jen vycházku na několik dní. Vrátím se.

Nevěřil mně a dal se do pláče.

Žena jeho přišla k němu a řekla mně, že mne miluje, že nepotřebuju peněz, abych mohl mezi nimi žít, že jednoho dne, budu-li chtíti, mohu spočinout navždy — tam: ukázala mně, u své chatrče, hrobek ozdobený stromečkem.

[1]) maîtressa, konkubina.

A zachvátila mne ihned touha spočinouti navždy — tam. Alespoň nikdo po celou věčnost nepřišel by mne zde rušit . . .

— Vy Evropané, dodala žena Ananiova, vy jste podivínové! Přijdete, slíbíte, že zůstanete a když vás člověk miluje, odejdete! Vrátíte prý se, ujišťujete; ale nevrátíte se nikdy.

— Nuže, mohu přísahat, že mým úmyslem jest vrátiti se, tentokrát. Později (neodvážil jsem se lháti), později uvidíme.

Konečně nechali mne odejít.

Vzdáliv se od cesty, která vede po mořském břehu, dám se úzkou stezkou hlubokým houštím. Stezka zavede mne dosti daleko do hor a za několik hodin dosáhnu údolíčka, jehož obyvatelé žijí starým způsobem maorským.

Jsou klidní a šťastní. Sní, milují, dřímají, zpívají — modlí se, a nezdá se, že křesťanství proniklo až sem. Vidím zřetelně, ač v pravdě zmizely ode dávna, sochy jich božstev. Zvláště sochy Hininy a slavnosti na počest měsíčné bohyně! Modla z jediného balvanu má deset stop od ramene k rameni a čtyřicet stop výšky. Na hlavě nese v tvaru čepce nesmírný kámen červenavé barvy. Kolem ní tančí se podle někdejších obřadů — matamua — a vivo*) mění svůj nápěv, jasný a veselý, melancholický a ponurý, podle barvy a hodin . . .

Pokračuju ve své cestě.

V Taravao — v okresu nejvzdálenějším od Mataïée, na druhém konci Ostrova — žandarm půjčí mně koně a jedu po vý-

[2]) píseň.

K. ŠPILLAR
▪ STUDIE. ▪



chodním břehu, málo navštěvovaném Evropany.

Ve Faoné, malém okresu, který leží před důležitějším okresem Itijským, slyším, jak nějaký domorodec se ke mně obrací:

— Hé! Člověk, který dělá lidi! (ví, že jsem malířem . . .) Haëre maï ta maha! (Pojď jíst s námi: tahitská formule pohostinská.)

Nedám se dvakrát prosit, tak úsměv, který provází pozvání, jest vábný a sladký.

Sestoupím s koně. Můj hostitel vezme zvíře za uzdu a uváže je k větvi, bez stínu servilnosti, prostě a obratně.

A vstoupíme společně do chatrče, kde jsou pohromadě muži i ženy, sedící na zemi, hovořící a kouřící. Kolem nich děti si hrají a tlachají.

— Kam jdeš? táže se mně krásná žena Maorijská asi čtyřicetiletá.

— Jdu do Itie.

— Co tam?

Nevím, jaká myšlenka prošla mi duší, nebo snad řekl jsem skutečný cíl svojí cesty, tajný až dosud i mně samému:

— Hledat ženu, odvětil jsem.

— Jest jich mnoho ve Faoné a hezkých. Chceš nějakou?



K. ŠPILLAR.
■ STUDIE. ■

— Ano.
— Dobrá! Líbí-li se ti, dám ti ji. Je to moje dcera.
— Je mladá?
— Ano.
— Je hezká?
— Ano.
— Je zdravá?
— Ano.
— Nuže dobrá, přiveď mně ji.
Žena vyšla.
Čtvrt hodiny po tom, zatím co bylo přinášeno jídlo — maioré, divoké banany a mořští raci — vstoupila, následována mladou dívkou, která měla v rukou balíček.
Skrze šat z velmi průhledného růžového muselínu bylo vidět zlatovou pleť plecí a ramen. Dvě poupata, tvrdá, týčila se na hrudi. Bylo to veliké dítě vytáhlé, silné, obdivuhodné v proporcích. Ale nerozpoznal jsem na její tváři typ, který viděl jsem až dosud všude vládnouti na Ostrově. Také její vlas byl výjimečný, kartáčově rostlý a lehce kučeravý. Ve slunci tvořilo to všecko orgii chrómů. — Řekli mně, že pochází z Tongas.
Pozdravil jsem ji, usmála se a sedla po mém boku.

— Nebojíš se mne? otázal jsem se jí.
— Aïta.[3])
— Chceš bydlit v mé chatrči stále?
— Eha (Ano).
— Nebylas nikdy nemocna?
— Aïta.

To bylo všecko.

Srdce mně bušilo, zatím co mladá dívka, nevzrušena, řadila přede mne na zemi na veliký bananový list pokrmy, které mně byly nabídnuty. Jedl jsem s chutí, ale byl jsem zaujat, znepokojen hluboce. Toto dítě skoro třináctileté (tolik jako osmnáct nebo dvacet let v Evropě) mně okouzlovalo i činilo bázlivým, děsilo mne skoro. Co se dálo asi v této duši? A já, já tak starý pro ni, váhal jsem ve chvíli, kdy jsem měl podepsat smlouvu, která mně přinášela všecky výhody, ale která byla tak na kvap pojata a uzavřena!

Snad — myslil jsem — matka jí dala rozkaz, naléhala. Snad ujednaly mezi sebou obchod? . . .

Uklidnil jsem se, rozpoznav ve fysiognomii mladé dívky, v jejích gestech, v jejím zevnějšku velmi přesné znaky neodvislosti a hrdosti, které jsou rysy jejího plemene. A má důvěra byla plná a neotřesná, když jsem ji byl důkladně studoval a postřehl v ní až do samozřejmosti jasný výraz pokoje, který vždy provází u mladých bytostí čin čestný, chvály hodný. — Ale posměšný rys jejích úst, ostatně dobrých a smyslně něžných, připomínal

[3]) Ne.



K. ŠPILLAR.
PO ODLIVU.



K. ŠPILLAR.
▪ NÁČRT. ▪

mně, že všecka nebezpečí v tomto dobrodružství očekávala mne, ne ji . . .

Neodvážím se říci, že, přestupuje práh chatrče, neměl jsem srdce sevřeno podivnou a velmi bolestnou úzkostí.

Chvíle odchodu nadešla. Sedl jsem na koně.

Mladá dívka následovala za mnou. Její matka, muž, dvě mladé ženy — její tety, pravila — následovaly nás také.

Vraceli jsme se do Taravao, devět kilometrů od Faoné.

Po prvním kilometru řekli mně:

— P a r a h i t é ï é (zde se zastav).

Sestoupil jsem s koně a vniklo nás všech šest do veliké chatrče čistě držené, skoro bohaté — bohatstvími země: pěknými rohožkami na seně.

Rodina posud mladá a úžasně roztomilá zde bydlila. Moje snoubenka posadila se vedle ženy a představila mně ji:

— Hle, moje matka.

Pak za ticha nalili do poháru čerstvé vody, a již pili jsme všichni v kole vážně, jakoby se jednalo o nějaký ritus rodinného náboženství.

Načež ta, kterou moje snoubenka označila jako svoji matku, pravila mně se vznícenýin zrakem se zvlhlými víčky:

— Jsi dobrý?

Odpověděl jsem ne bez znepokojení, když jsem byl zpytoval svědomí:

— Doufám.

— Učiníš moji dceru šťastnou?

— Ano.

— Za týden ať se vrátí. Nebude-li šťastna, opustí tě.

Souhlasil jsem posunem. Bylo ticho. Zdálo se, že nikdo se neodvažuje je přerušit.

Konečně jsme vyšli a sednuv znova na koně, dal jsem se na cestu, následován stále svým průvodem.

Cestou potkali jsme více osob, které znaly moji novou rodinu. Byly již zpraveny o události a pozdravujíce mladou dívku, říkali:



— Jakže? Ty jsi nyní vahiné Francouzovou? Buď šťastna.

Cosi mne znepokojovalo. Jak že Téhura (tak slula moje žena) měla dvě matky? Otázal jsem se tedy té, která první mně ji nabídla:

— Proč jsi mně lhala?

Matka Téhuřina mně odpověděla:

— Nelhala jsem. I druhá jest její matkou, její matkou kojnou.

V Taravao vrátil jsem žandarmovi koně, a zde udála se nepříjemná náhoda. Žena žandarmova, Francouzka, ne zlá, ale nejemná, řekla mně:

— Jakže! Vy si vedete „nevěstku“?

A její zuřivé oči svlékaly mladou dívku, která odpověděla vznešenou lhostejností na toto urážlivé šetření.

Patřil jsem chvíli na symbolické divadlo, jež mně poskytovaly tyto dvě ženy: nový rozkvět a neplodná doba, víra a zákon, příroda a umělost. Dvě rasy stály také sobě tváří v tvář, a já styděl se za rasu svoji. Trpěl jsem tím, že jsem ji viděl tak malou a tak nesnášelivou, tak nechápající — a odvrátil jsem se rychle, abych okřál a potěšil svůj pohled v lesku rasy druhé, toho živého zlata, jež jsem již miloval.

Rodina rozloučila se s námi v Taravao u Číňana, který tu prodává všecko, falšované nápoje i ovoce, látky i zbraně, muže, ženy i zvířata.

Vstoupili jsme se ženou do dostavníku, který nás složil po pětadvaceti kilometrech v Mataïéa — u mne.

Moje žena byla málo povídavá, zároveň smíšek i melancholik, především však posměváček.

Neustávali jsme se vzájemně studovati, ale ona zůstávala mně neproniknutelnou a já byl brzy přemožen v tomto zápase.

Mohl jsem si sebe víc slibovat, že budu bdíti nad sebou, že se budu ovládati, abych zůstal prozíravým svědkem — moje nervy převážily vždy nejpevnější rozhodnutí — a za krátko byl jsem Téhuře otevřenou knihou.

Ke svojí škodě jaksi a na vlastní osobě vyzkoušel jsem tak hlubokou propast, která dělí duši oceánskou od duše latinské a zvláště od duše francouzské. Duše maorská nevyjeví se ihned. Jest třeba mnoho trpělivosti a studia, aby se jí člověk zmocnil. A pak ještě, když myslíte, že ji znáte do dna, rozladí vás náhle „skoky“ nejméně předvídanými. Ale s počátku jest to Hádanka sama nebo spíše nekonečná řada hádanek. Ve chvíli, kdy myslíš, že's ji



BOH. KAFKA. Z MOŘSKÝCH LÁZNÍ. ■



BOH. KAFKA.
PROBUZENÍ.

zachytil, jest daleko nedostupna, nesdělitelna, zahalená smíchem a změnou. Pak, chce-li, přiblíží se, aby zase unikla, jakmile jí dáš na jevo nejmenší zdání jistoty. A zatím co podrážděni tímto vnějškem, hledáte její vnitřní pravdu, nemyslíce na to hráti osobnost, zkoumá vás z hloubi svého smíchu a té bezstarostné lehkosti, snad méně skutečné než zdánlivé.

Já vzdal jsem se brzy dohadů, které mně bránily, abych neužíval života. Žil jsem prostě očekávaje od sledu dní s důvěrou odhalení, jež mně odepřely první chvíle.

Celý týden tak uplynul, za něhož byl jsem pln dětinství, neznámého mně samému.

Miloval jsem Téhuru a říkal jsem jí to, čemuž se smála: věděla to dobře!

I ona, zdálo se, že mne miluje, ale neříkala mně toho — jen někdy v noci blesky brázdily zlato pleti Téhuřiny...

Osmý den — zdálo se mně, že jsme poprvé vstoupili společně do mojí chýše — žádala mne Téhura o dovolení, aby směla navštívit svoji matku ve Faoné. Bylo to slíbeno.

Odevzdal jsem se smutně v osud a svázav do jejího kapesníku několik piastrů, aby mohla zaplatit náklad cesty a donést rum svému otci, dovedl jsem ji na dostavník.

Měl jsem dojem, že se s ní loučím na neshledanou.

Následující dni byly trapné. Samota pudila mne z mojí chýše a vzpomínky mne tam volaly. Nemohl jsem připoutati myšlenku k žádnému studiu...

Ještě uplynul týden, a Téhura se vrátila.



B. KAFKA. PAŘÍŽŠTÍ DLAŽDIČI.



B. KAFKA.
VISIONÁŘ.

Tehdy počal život plně šťastný. Štěstí a práce vstávaly společně se slunce východem, zářivé jako ono. Zlato tváře Téhuřiny zaplavovalo radostí a jasem vnitřek příbytku a okolní krajinu. Nestudovala mne již, nestudoval jsem jí již. Neskrývala mně již, že mne miluje, já jí neříkal již, že ji miluju. Žili jsme oba dva v tak dokonalé prostotě!

Jak to dělalo dobře jíti se ráno občerstvit do sousedního potoka — jak si vedli, představuju si, v Ráji první muž a první žena!

Ráji tahitský, navé navé fénua — rozkošná zemi!

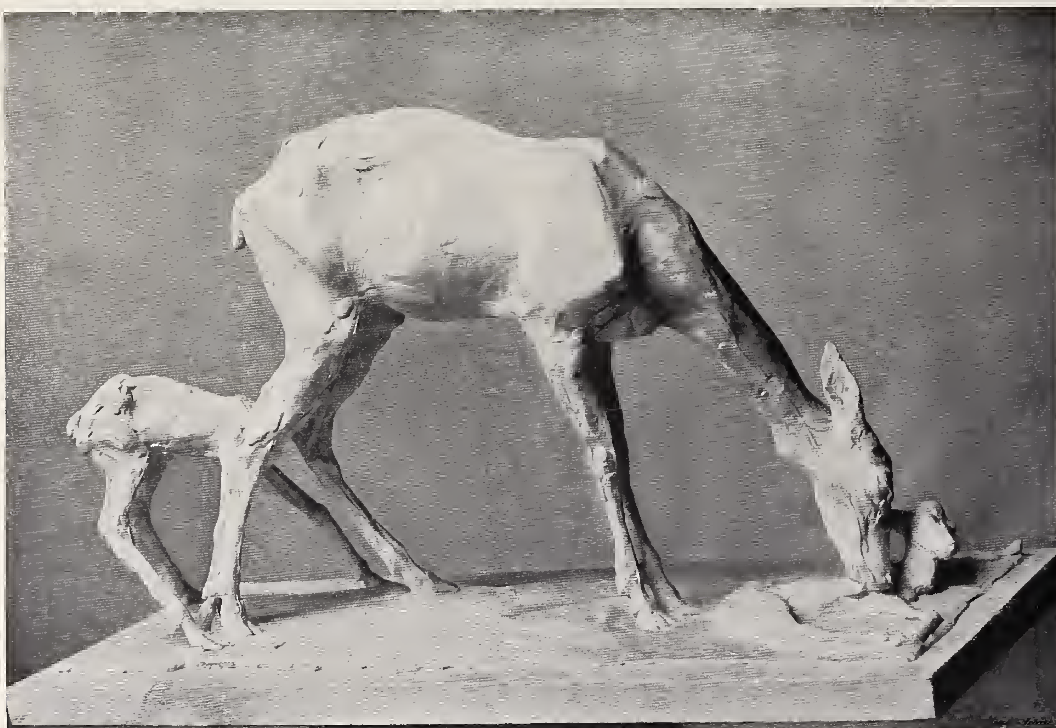
A Eva tohoto ráje vzdává se stále víc a víc, povolná, milující.

Jsem proniknut její vůní: noa noa! Vešla do mého života v pravý čas. Dříve — a nebyl bych ji snad pochopil, a později, bylo by příliš pozdě. Dnes chápu ji jako ji miluju, a jí pronikám konečně v mysteria, která mně až dosud vzdorovala. Ale v tuto chvíli můj intellekt ještě nerozumuje o mých objevech, netřídím jich ve své paměti.

Mojí citovosti svěřuje Téhura všecko, co mi praví. Ve svých pocitech a ve svých citech naleznu později napsaná její slova. Vede mne takto bezpečněji, než bych tam dovedl proniknout každou jinou metodou, k plnému pochopení svojí rasy — každodenní naukou života.

A nejsem si již vědom dní a nocí, zla, dobra. Štěstí jest tak cizí času, že potlačuje jeho poznání. Vím jedině, že všecko je dobré, poněvadž všecko jest krásné.

A Téhura naprosto mne neruší, když pracuju nebo když sním. Tehdy z pudu mlčí. Ví velmi dobře, kdy může na mne mluvit, aniž mne ruší — a mluvíme pak o Evropě a o Tahiti a o Bohu a o Bozích. Poučuju ji. Poučuje mne. (Příště dokončení.)



BOHUMIL KAFKA. ▫
SRNKA S MLÁĎATY.



B KAFKA.
▪ MUMIE. ▪





XX. VÝSTAVA
S. V. U. »MANES«
V PRAZE 1906.

KRONIKA.

MOSKEVŠTÍ.

DOJEM I PŘÍKLAD.

„V umění není lekcí. Jsou jen dojmy, které zůstávají a přežívají hodiny a dny a dorůstají v příklady.“ *Ze starých zápisků.*

Ruští hosté znamenají mně tuto krásnou vzácnou věc: nejprve dojem, bohatý, svěží, měkký dojem — ale netratící se, neblednoucí pod nánosem dní: naopak, očisťující se v příklad, v řád, ve vnitřní zisk a obohacení, v cosi, co trvá a přetrvá.

Moskevští mne jali. To znamená mně víc než udivili nebo okouzlili. Jsou umělci, kteří udivují, jsou jiní — větší — kteří jímají. Jsou umělci, kterým zaplatíš obdivem jako poplatkem, jako daní, a jsi kliden: jsi s nimi tím hotov. Jsi-li spravedliv, nemůžeš jim odepřít obdivu, musíš se poklonit: ale pokloněním se jest všecko vyrovnáno. Zbývá již ne sám dojem, ale vzpomínka na něj, cosi mrtvého, historického, katalogisovaného. Ale jiní jímají: jsi zavázán a poplaten pro život, a nechce se ti ani uniknout, neboť tento závazek znamená zvýšení vnitřní svobody, živý zákon, zpřítomněný zákon.

Moskevští jímají jako jímá všecko typické, čisté, vyhráněné, dokonalé ve svém způsobu a rodu. Moskevští jsou dokonalými představiteli svého rodu, jsou representative men ve smyslu Emersonově: domýšlejí, dotvářejí svůj rod. Naplňují jeho zákon — v tom jest hlubší zájem, jímž jímají. Jsou herci, jsou více herci než herci naši, jsou herci ve vyšší, v čistší potenci tohoto slova.

Jejich vise světa jest čistě herecká. Herectví, má-li býti uměním, musí býti zcela neosobní, neosobnější než umění jiné. Jest uměním jen za cenu, že slouží. Nic pro sebe, všecko pro celek. Jest to umění sborové, orchestrálné: volám, odpovídám, napovídám, zamlčuju, splývám, tkám svoji nit v gobelinu. Herec nehraje sebe, hraje figuru, typ, osud, kreslí, píše jej svými gesty. Velikost herectví začíná tam, kde přestává malost a obmezenost osobní, kde se odosobňuju v živel, lhostejno ať apollinský, ať dionysský. Tento návrat v podvědomí a v bezvědomí, uctivá poslušnost hlubšího rytmického dramatu, ukrytého pod dramatem psaným a povrchovým, pod dramatem slova — to jest, co činí herecké umění, hereckou velikost. Dovésti sestoupit v tento žhavý podzemní proud, tvořit zapomenutím povrchu a slova, odplavit je jako suché listí a nésti je jako náhodný rozmar chvíle — hle, to je nejvyšší herecké umění. Tvoří druhou, podzemnější realitu pod povrchovou realitou slova, a slovo bere jen za vnějškové znamení, náhodný a populární opis tohoto temnějšího mysteria. Tvoří nervové víry, na nichž slova jsou jen bublinami, znamením a hrou chvíle. Píše nové varianty dramatu, varianty, otevirající nové průzory, sestavující nové perspektivy ze slovného materiálu. Autor dává látku, kterou herec rozžhavuje a přelévá, hněte nejcitlivější a nejlaskavější rukou. Z hlubin hlubšího a temnějšího snu musí naslouchat slovu autorovu a přetvořit je v nový jazyk, který má se slovem psaným a tištěným společnou pouze řeč. Nové učlenění, nová artikulace, docítění, domyšlení psané skizzy, zjemnění, obohacení i ztajemnění její: takový jest úkol herectví.

Moskevští přibližují se v nejlepších svých chvílích velmi blízko těmto postulátům: jsou pak jasnovidnými hallucinovanci hlubšího, temnějšího a kořennějšího dramatu, než jsou jeho nadzemní peň a větve. Hrají ne sebe, ne autora — nýbrž cosi třetího, většího, co je přesáhá a přerůstá. Hrají ne drama napsané a tištěné, ale samu atmosferu, z níž a v níž

vzniklo: jsou ve vysokém stupni herci duševní atmosféry. Sestupují s autorem k týmž čerstvým a temným zřídlům, z nichž čerpal při tvorbě on sám.

Moskevští dociťují, domýšlejí autora — jiní velcí herci jej obyčejně znásilňují. V tom jest zvláštní krásný rys jejich tvorby, v něm jest pramen toho, proč tolik jímají. Jsou spolupracovníky spříznění, vyšší harmonie. Lze si myslit a představit i jmenovat herce úchvatnější, ale těžko jmenovat jemnějších vytušitelů celkového ovzduší hry, zbožnějších ctitelů zákona, zavřeného v díle a živicího je.

V nejlepších chvílích svých hrají největší hru, která se dá myslit: současné Rusko, jeho náladu, jeho ovzduší. Není náhodné, že stáli nejvýše v Čechovově dramatě „Strýčku Váni". Čechov jest sama nálada, sama atmosfera dnešního předrevolučního, bezradého Ruska. Nic se tu neděje, a co se děje, jen pro nezdar se děje. Nuda, spleen, prázdnota pochybeného, zrazeného, znemožněného života leží na všem, odbarvuje všecko. Všechno jest zkřiveno a zironisováno sprostotou náhody, která zakrněla a nedovedla dorůst v osud. Tuto tragikomedii zrazeného a znemožněného osudu hrají s pochopením tak teskným a se spřízněním tak intimním, že se stává až děsivým a dorůstá tragické velkosti — tragičnosti nově pojaté a nově cítěné, jiné, než byla stará tragičnost klassická.

Zpřítomnili mně tu až do hrůzy slovo velikého Calderona „život jest sen" a „jediným hříchem jest, že jsme se zrodili" — a s ním názor velikých křesťanských mystiků, cenících tak málo čin a kladoucích takový důraz na myšlenku a vnitřní život. Zdůrazňují tu a dávají prožívat fatalitu, která hraje j i m i — žalostnými s v ý m i herci. Dovedli nalézt podivný, plachý, napovídavý herecký výraz pro věci nesdělitelné, které nesnášejí slova, pro věci, které se spřádají v mlčení a uzrávají v tichu — pro věci docela vniterné, které můžete jen tušit v jiném laskavějším a méně určitém prostředí, než jest logika rozumu, a jež se ihned deformují jako chaluhy vynesené z vody na vzduch. Jakým mlčením, obsažným a záhadným zároveň, potměšilým i důvěrným zároveň, dovedli vymlčet rozlukové a rozchodové scény čtvrtého jednání! A jak hráli stále to rozdělení činu a myšlenky, rozlad snu, citu a vůle, osamotňující teskný a žalný atomismus, který je vlastním vzduchem tohoto dramatu! Dvojí, trojí pásmo, osamotněné, nekryjící se, pro chvíli splývající jen proto, aby se mohlo za chvíli rozdělit, mihotalo se a proplétalo se polyfonně neustále v této teskné atmosfeře, vibrující nejjemnější bohatou šedí odstínovou. H e r c i d u š e v n í p o l y f o n i e — tak bych je nazval, měl-li bych odborným estetickým terminem vytknout jejich novum a jejich specifikum.

Ano, to jest Rusko, země, v níž myšlenky a sny předběhly ne na roky, ale na staletí skutečnost, kde čin vleče se jako zrazující, karrikující stín krásně myšleného gesta, kde nepravá, křivá, nevčas se rtů spadlá slova zatemňují a poskvrňují cosi nezemsky jasného a dobrého v gestu a v tváři. Jak cítí, jak zpodobují tuto zlou marnost lidského hoře! Komu to jen podává ruku Astrov Stanislavského? A kdo ji to podává? A jak? Jak duchem nepřítomně, zapomenutě, opozděně a čemusi dávno uplynulému, před stem let minulému a pohřbenému: stín stínu, minulost minulosti, bezvědomo bezvědomu! To jsou chvíle, kdy hrají svoje drama, veliké, typické, symbolické: s n o v é d r a m a. Jsou to herci ruského dramatu, snového dramatu: t o cítí, t o dávají procítit. A proto jímají: hrají paradox, jímž jest život, a nejen ruský — život lidský vůbec. Paradox o nesmírné složitosti, zrádném bohatství odstínů, nesmírné zbabělosti ve velkém a odvaze v malém — paradox psychologický, na nějž myslil asi Nietzsche, když řekl, že uhadují v Petrohradě ještě i to, čeho neznají v Paříži. Jaká důležitost, s jakou se tu dějí věci malé, ničemné a bezvýznamné, a jaká nedbalost pro veliké a jedině důležité!

Hledání detailu, širokou naturalistickou drobnomalbu známe od družiny Brahmovy z berlínského divadla Lessingova. Režii náladovou a interieurovou, radost z barvy, touhu po velikosti linie a stylu od družiny Reinhardtovy z někdejšího Neues Theater. Rusové blíží se obojím, mají znaky ukazující k obojím, ale přizpůsobují si všecky tyto živly, barví a hodnotí je po svém a hlavně: p o s v ě c u j í j e, p ř e n á š e j í j e d o č i s t š í s f é r y. Veliká herecká kultura, veliká herecká technika není tu cílem sama sobě: dává se do služeb vyššího cíle s pokorou a oddaností. Cítíte, že hrají více než výborní technikové herečtí, než herečtí professionálové — hraje

celá generace, hrají milovníci, amatéři v nejkrásnějším smyslu slova, lidé, kteří nalezli divadlo jako osud, jako štěstí, jako vášeň, jako naplnění a vykoupení života. Hrají lidé, kteří chtějí býti vědomě kvasem svojí zemi, svojí zemi zároveň tak staré i tak mladé. V tom jest kouzlo, které tvoří ono tajemné a přece tak určitě a živě mnou cítěné plus před znamenitými družinami berlínskými: vyšší duchovější sféra, posvěcující pohled, čistší dotyk, hlubší vědomí spolupracovnictví na kulturním díle, vroucnější vztah k mysteriu tvorby, bohatší prameny inspirační, intimnější cítění tragiky dne a hodiny, jejich teskné marnosti, nevykoupené a nepovznešené, mysterium anonymity, vlastního dělníka pracujícího ve tmě jako sám princip časový. Slovem: to zde jsou více umělečtí mystikové než Berlínští. Pracují více logikou instinktů, uměleckým hmatem jako rostlina — Berlínští jsou proti nim spíše racionalisty a lidmi formule.

Nedávají nám lekcí, kterým bychom se měli nebo mohli naučit, vzorů, které bychom mohli okreslovat a napodobit. K tomu jsou příliš velicí. Ale podávají více a cosi hodnotnějšího: příklad, velikost a krásu příkladu — cosi, co musíme samostatně po svém promilovat a prožít. Opakují nám svým jazykem, co hovoří všecko opravdu veliké umění staré i nové jazykem také svým a vlastním: že umění jest předem pokorou před snem naprosté poctivosti a upřímnosti, že není možno bez velikých kvalit srdce, bez velkodušnosti, že nejvyšší intellekt jest ten, který cítí nejvíce věčného zákona, že ve velkém umění kryje se něha se silou, že velikost měří se harmonií celosti.

Přítel, který netiskne kritik a má před námi výhodu, že není vůbec literátem z professe, a jest přes to nebo snad právě proto jedním z nejjemnějších znatelů umění, jež znám, napsal mně v listě: Myslím, že i výtvarní umělci mohou se tu mnohému a mnohému učit, velmi pokorně učit.

Snažil jsem se v předchozích větách vyložit, v čem a jak. F. X. ŠALDA.

EUGÈNE CARRIÈRE

zemřel v Paříži 26. března t. r. u věku 57 let.

Zemřel jeden z velkých a největších umělců i lidí moderní Francie. E. Carrière byl skoro výlučně portretista; v první periodě maloval obrazy i portrety ještě genrově zbarvené (L'enfant au chien, Première communion); ve zralém období převládají portrety a intimní sceny rodinné i velké komposice dekorativní (L'amphithéâtre, L' Aube, Christ au Calvaire).

V portretu vychází od Rembrandta, ale stápí své modely hustším a chladnějším šerem: většina jeho obrazů je zahalena jakoby černým florem, který mu byl mnoho vyčítán jako schvalná zvláštnost a jednotvárnost. Ale Carrièrovo šero není nikdy záslonou nedostatečné kresby nebo povrchní modelace, — je to jen klidnější a intimnější atmosfera, ve které žijí jeho lidé soustředěnější, nerozptýlený život. Carrière je velmi výlučný, skoro asketický malíř: zřekl se barvy, zřekl se hry světla, všeho, co mohlo svést a slákat jeho pozornost od psychologických problémů; a nebyla to impotence, jež ho přiměla k těmto obětem, byla to vůle umělce svrchovaně uvědomělého a intelligentního. Jeho vedení štětce a bohatě nuançovaná modelace v několika málo odstínech, jež si na paletě ponechal, nemá sobě rovné; v šedi je barevnější než všichni koloristé. Omezil se téměř jen na jednu barvu a zůstal velkým malířem; omezil se téměř jen na portret a stal se velikým líčitelem moderního života.

Neboť v tom je velký význam Carrièra a tím se liší od všech svých velkých předchůdců v tradici portretu: on je malířem bezejmenného, neofficielního člověka moderního, básníkem intimního života moderní rodiny. A v celém jeho díle ozývá se jedna nová nota, která scházela všem starším a snad i celému životu dříve: tón zvláštní produševnělé bolesti, intensivní, soustředěné a diskretní, výraz jakési odevzdané melancholie přijímající celý život jako váž-nou povinnost. Jeden výrok může býti epigrafem nejvyspělejšího Carrièrova díla: L'homme supérieur est celui qui a reconnu le néant et la nullité de toutes choses et de toute la vie et qui néanmoins remplit sa tâche à la place où il a été mis avec conscience et avec toutes ses forces.

Mužem umělecké zodpovědnosti byl Carrière i v životě. Svým celým působením, svými přednáškami, svými znamenitými články přispěl více než kdo jiný k povzbuzení nového artisanského hnutí v uměleckém průmyslu francouzském; zasazoval se o připuštění sekcí umělecko-průmyslo-

vých jako rovnocenných do velkých salonů; obracel pozornost umělců k novému bezpředsudnému obecenstvu, ke kruhům dělnickým, vnímavějším a ryzejším než bohatá buržoasie, která korrumpuje velkoměstské umění; byl inspiratorem vycházek a přednášek v obrazárnách a museích, a slova, která pronesl při takových příležitostech, patří k nejvzácnějším projevům hlubokého a důsledného uměleckého názoru na svět. V málokom z velkých umělců moderních kryli se tak úplně a krásně život a dílo, a člověk-umělec Carrière odkázal tak nám i příštím čistou a širokou inspiraci, z níž malíř Carrière realisoval jednu část, svoje dílo. —

Carrière byl i velikým spisovatelem, autorem v klassickém smyslu slova: jeho slovo, jeho věta má cosi velikého a šírého jako zákon, mocného ve svém rytmickém rozpětí, mysteriosního ve svém organickém růstu, v podivně tiché a hutné svojí skladbě, v kořenném, etymologickém hodnocení slova. Celé jeho literární dílo dalo by malou jen knížku — jest to předmluva ke katalogu Rodinovu a k pracím vlastním, essay Člověk visionářem Reality, několik článků a odpovědí na ankety (z nich snad nejdůležitější odpověď na anketu socialisačních snah uměleckých), několik listů — ale ta obstojí svými literárními i myslitelskými kvalitami vedle nejlepších analogických prací Carlylových a Ruskinových i Helloových a Micheletových.

Ve svých názorech jest idealistou, ale ne mělkým a měkkým, illusí plným optimistou: jeho idealismus týčí se na silné žulové podloze pessimismu, jest jeho překonáním quand-même, „všemu navzdory a přece“, mučednickou vírou sebeoběti, bolestným vzletem nad moře plamenů a smrti. Podle něho umělec trpí více za jiné než za sebe: utrpení, bolest jsou formou naděje, jimi projevuje se nejprve každá budoucnost, každý nový život.

Umělec jest ten, kdo má nejvíce citu pro toto budoucí utrpení, kdo je cítí na největší dálku, nejintensivněji. Umělec nese břemeno za druhé a nejen za současníky: čím větší sféru lidstva objímá — ne vnějškem, ale nitrem — čím větší národ duší seskupil ve svém dramatě, tím jest větší.

Bolest rozlitou v životě a náhodně mučivou svírá ve svém díle v zákon a tím ji vykupuje z její malosti a náhodné mučivosti: v umění bolest dorůstá velkosti. Umělec jako magnetická střelka instinktem musí jíti k místům, kde se jí nejvíce nakupilo: zástupy, lid miluje Carrière v poslední době právě proto, pro oblak bolesti, hustší než jinde, rozestřený nad nimi: zora není nic jiného, než toto vyzařování bolestného oblaku, jeho umělecká idealisace. Zástupy, lid jsou anonymními, ale právě proto silnými dělníky bolestné naděje: orgány bezvědoma, jimiž proniká naděje života nejsilněji, nejnaivněji. Atmosfera bolesti jest hlubší než atmosfera světla, jest ložiskem světla budoucnosti. Umělec jest člověk nejvyšší, nejméně sobecké lásky, a láska sama jest jen nejvyšší formou bolesti. K socialisaci umění došel Carrière z vnitřních důvodů: egoismus v jakékoli formě, suchost skepse jest v umění vražedna, v nich nemůže dýchat umělec a zrát silné dílo. Jen člověk, který jest nejvíce člověkem, který objal v sobě celé lidství, může býti umělcem: umělec jest pouhý úd, orgán čehosi nesmírně jej přesahajícího, hercem dramatu věčného, mučedníkem budoucí velikosti, slibů, daných přírodou lidskému rodu. M. J. a F. X. Š.

VÝSTAVY.

XX. výstava sp. V. U. Manes v pavillonu pod zahradou Kinského od 8. dubna do 17. června 1906.

Zastoupeni jsou malíři Böttinger H., Dvořák B., Hudeček A., Jiránek M., Kalvoda Al., Lauda R., Myslbek K., Nejedlý Ot., Pollak R., Šemjakin M. F., Špillar K., Strimpl L., Švabinský M., Tomec J., Úprka J., Wachsman B., Wiesner A. a sochaři Bílek F., Kafka B., Mařatka J., Španiel O. a Štursa J. celkem 68 pracemi.

Schází řada obvyklých vystavovatelů a mezi nimi několik vyslovených individualit uměleckých, které jiní nahradit nemohou; ale celek působí snad bohatěji než na obou posledních výstavách jarních; vystavující jsou snad všichni na postupu, a jejich umělecké profily liší se rozhodněji než kdykoli dříve.

Láká srovnati dnešní úroveň se skromnými a tak radostně vítanými začátky v Topičově Salonu před 8 lety. Při všech změnách v poměrech i v osobách udržel se přece celkový směr i vzestupná linie, a dneškem jsme si snad přece již opatřili basi pro opravdovou práci, která na nás všechny v budoucnu čeká.

Neboť de facto máme za sebou jenom práci přípravnou. Požadavky, se kterými vystoupil „Manes“ i „Volné Směry“ před osmi a desíti lety, byly skoro vesměs vlastně samozřejmy, a přece bylo potřebí skoro desítileté práce, než nám všem

přešly do krve a do žil a než se nám stalo slevování z nich nemožným.

Žádali jsme si v praktickém ohledu, aby o uměleckých otázkách rozhodovali jen umělci — tedy čistě odbornou jury — a proto jsme hlásali emancipaci od Rudolfina. Snažili jsme se o reformu celého pořádání výstav; snažili jsme se o samostatnou výstavní budovu.

Umělecky hlásili jsme se o právo k nazírání čistě malířskému — filosofie, historie i anekdota vládly ještě na tolik v malířství, že nebylo takové volání zbytečným.

To vše je dnes už ovšem nesporným, ale to vše je také jenom nutnou základnou, na které bude lze stavěti dále. Mnohé jsme si také dnes už ujasnili v theorii, za čím naše vlastní praxe ještě pokulhává. Vybojovali jsme si úctu k technice, říkáme, že se technická vyspělost má rozumět sama sebou, a víme také, že se má nad ni a proti ní cenit hutnost a plnost uměleckého svérázného pojímání — ale v praxi imponuje nám dosud všem, publiku i odborníkům, obratný, třeba nesamostatný, nebo dost prázdný výraz a hladké překonání technických obtíží a zaráží pokus samostatný, ale drsnější a méně harmonický; jsme všichni stále ještě příliš okouzleni tím, že jsme se naučili mluvit svou výtvarnou řečí způsobně a plynně, a zapomínáme, že se obratná řeč, obratný výraz příliš často rovná frási; nevžilo se doposud a neujasnilo dosti přesvědčení, že v umění záleží hlavně na dvojím: má-li umělec vůbec co svého a dovede-li to povědět vlastním osobitným způsobem — větší nebo menší obratnost výrazu je už věcí vedlejší.

Až se i tato zásada u nás vžije, usnadní se tím do jisté míry úloha, která je i bez vnějších překážek vždycky až dost obtížná: snaha po nejplnějším vyjádření, po plném vyžití vlastní individuality.

Měli jsme ovšem do dnes v uměleckém životě českém takových svých, odlišných umělců celou řadu, ale bývali tak osamoceni, tak vzdáleni navzájem, že si v uměleckém tvoření sotva byli oporou.

Pan F. X. Šalda upozornil v literatuře, že všechna naše práce bývala jaksi trpká, samotářská a pavoučí proti sborové, jasné a družné práci v jiných kulturních zemích, kde každé dílo vyvolá odezvou výraz jiného stanoviska a práci novou.

Ve výtvarném umění platí podnes doslova totéž. Celý stav současného umění českého připomíná stále ještě neúplný orchestr, kde jsou jednotlivé party obsazeny výborně, jiné nepoměrně slabě, některé dokonce scházejí. Proto cítíme všichni instinktivně tolik onen nedostatek družného společenství v práci, kde by se jako vojáci v řadě ramenem dotýkali společníci blízských snah svojí prací — kdežto do dnes jsou mezery mezi námi tak nevyplněny a velké, že místo soudruhů se cítíme příliš často uměleckými antagonisty.

Nemůže býti pochybnosti, že ani ti umělci, kteří se sešli před lety v Manesu a jichž řada stojí dnes před námi s vyhraněnými uměleckými fysiognomiemi, nestačí sami vyjádřiti plně všechny stránky naší národní individuality.

Jejich životní úlohou bude jen prohloubiti co nejvíc nejvlastnější svou stránku, vytěžit a vyžít se co možno plně; k úplnému koncertu musí se řady doplňovat postupem let, a budou hustší a vydatnější, jak se bude celý náš život více šířit i hloubit. Volnost a duševní svoboda, kterou si při tom dobudeme a stálým zápasem zachováme svěží, společnost nových a prudkých snah, prohlubování a odlišování názorů, domýšlení do konsekvencí, k němuž donutí sousedé, to všechno nás ponese a vyzvedne jako proud v jarní řece, kde se kry trou o sebe u vzájemném spěchu, ale ženou se ku předu jen o to rychleji.

*

Výroční výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu působí letos doslova trapným dojmem. Co obrazů, co obratnosti a energie, co řemesla — a jak málo malířských myšlének, jak málo uměleckého citu, jak málo vnitřní nutnosti! Dva větší soubory, Jednota výtvarných umělců v přízemí a Mnichovská Scholle v zadních sálech prvního patra, rámují výstavu; mimo ně a mezi ně vecpána řada prací od nejrůznějších autorů, náhodně, bez výběru a bez vůdčí myšlénky.

Několik málo dobrých věcí je ubito hrubou strakatinou, která visí vedle, několik lidí slavných jmen vystavuje smutná úpadková a odpadková díla a zvyšuje tak skličující dojem celku. Kdyby ještě bylo potřebí důkazu o tom, jak demoralisují takovéto široké tržnice umělce i publikum, mohla by posloužit letošní jarní výstava Rudolfinská. Běda všem těm, kdo se odvážili s diskretnější, jemnější prací do této hrubé a křiklavé tlačenice, kde je nutno jen se rozhánět lokty a křičeti z plna hrdla, kde zanikne každá finessa a je ušlapána každá jemnost. Také s jakými fangle mi, s pozauny a velkými bubny přišli pánové z Mnichovské Scholle! Žádné plátno není jim dost veliké, žádný štětec dost široký pro jich široké svědomí, žádná bizarrnost příliš odvážná jich nevkusu. S jakou kuráží a s jak malou úctou k přírodě staví se před svoje plátna mladí krajináři, kteří převažují ve výstavě Jednoty! Jako by se zrovna báli přijít s něčím intimnějším, protože by neobstáli v tak hrubé konkurenci. Ano, takovéto nevybíravé tržnice zrovna vybízejí

své obesílately k tak neuměleckým a nemravným konsekvencím, k tak hrubě barnumskému shánění se po effektu a originalitě za každou cenu, jichž nejkrajnějším a odstrašujícím příkladem je professor Akademie Umění Vlaho Bukovac se svými obrazy „Budoucí slávy skříň“ a „Rodinná podobizna“. Kde jsou možny takové nevkusy, tam nelze vážně diskutovati o umění.

*

Kupkova výstava pořádaná společenským klubem Slavia v Praze v pavilonu technologického musea, Eliščina tř. č. 6 od 14. dubna do 17. května 1906.

Ve dvou sálech upravených arch. Gočárem je tu vystavena řada illustrací, satyrických kreseb, leptů i maleb olejových. Z nich stavím nejvýše některé lepty, technicky vysoce zajímavé, a pak illustrace k vědeckému dílu Elisée Recluse. V záhlavních komposicích resumujících charakter celých krajů a zašlých kulturních epoch ukazuje tu Kupka nad míru bohatou dekorativní a ještě spíš theatrální fantasii; zvláště v periodách barbarských přichází mu vhod jeho schopnost násilné, trochu vnější charakteristiky i jeho pevná, určitá kresba.

Tyto přednosti zvracejí se časem v nevýhody; v obrazech olejových je většinou tvrdý, v abstraktních symbolických komposicích, v nichž si libuje, často nucený a nepříjemný. Jisto je, že právě tyto komposice a satyrické kresby, které mu získaly tolik úspěchu, vyhrávaly daleko více svou tendencí, přehnanou a často nevkusnou, než svými uměleckými kvalitami. Tendence bývala vždy nepřítelkou umění. Cyklus Peníze drží se ještě svou vervou i dekorativními nápady; Mír i Náboženstva jsou už rozhodně povrchní a kreslířsky nedomýšleny. Celkem je mi Kupka nejsympatičtější jako illustrátor a kreslíř-reporter v dobrém slova smyslu; satyra i filosofie jeho jsou literární a nucené.

Z ČASOPISŮ.

O dnešní fazi malířství uvažuje velmi pěkně Emil Baur v VI. sešitě letošní „Kunst und Künstler“. V druhé polovině XIX. stol. nastává v malířství významný obrat, podmíněný objevem plein-airu, impressionismu a zjemnělého cítění barevného, objevy, spojené se jmény Manetovým, Monetovým a Whistlerovým. Malířství dostalo se nového rozvojového podkladu, malířství dneška jest mladé. Podobá se snad italskému quatrocentu: umělec jest nabyvatelem a množitelem a ne dědicem a ke svým výkonům potřebuje zmnoženého vědeckého nadání, jaké bylo také vlastní duchům hledajícím nové dráhy v starší době, Dürerovi a Lionardovi.

Vědecký podklad plein-airu byl vysvětlen Helmholtzem dříve, než plein-air byl objeven. Aby obraz působil dojmem světla, které vládne v osluněné přírodě, musí býti stíny velmi jasně a průhledně naneseny. Protivu mezi světlem a stínem v osluněné krajině cítí oko mnohem slaběji než analogickou protivu v pokoji; v přírodě cítí dojem světelné plnosti všude rozestřené. Ve své znamenité přednášce Optisches über Malerei vyložil Helmholtz tyto principy.

Požadavky plain-airové uvedly malířskou techniku v položení trapné. Jsou veliké obtíže, má-li se zachytiti dojem světelné plnosti ve volném vzduchu olejovými barvami. I když se podařilo zachytiti je v prvním vrhu, jest tu nebezpečí, že světlo bude zamazáno, čím více se snažíme obraz provésti. Malířství vyhybá se tomu různým způsobem. Tak jedni nechávají obrazy plein-airové ve stavu polohotovém, a ovšem musí pak býti pozorovány z náležité vzdálenosti. Jiný způsob jest způsob pointillistický, který se zakládá na additivním mísení barev; kladou se tu vedle sebe na plátno čisté pigmenty v drobných hromádkách a smísení jejich zůstavuje se oku. Okres, kde lze užíti pointillismu, jest však dosti obmezený, neboť postříkaný a deštivý vzhled pointillovaných obrazů ruší všude tam, kde i ve skutečnosti jsme zvykli přihlížeti z blízka. Nejsnesitelnější jest pointillismus při pohledech dálkových (Segantini.)

Malířství stojí dnes před úlohou, zdokonaliti svoji techniku nebo ji přetvořiti, má-li stačiti požadavkům, které malíři kladou na své umění.

Pleinairové malířství bylo původně zavedeno v zájmu vyšší přírodní pravdy a větší přesvědčivosti — ale jest možno a pravděpodobno, že se z plein-airu stane estetický princip: že se bude malovat jasně, protože jest to krásné. Pak tomu bude s plein-airem jako s tónovou krásou, oním nejvyšším požadavkem minulého malířství: stane se manýrou, malíři budou na něm lpěti i tam, kde v zásadě není v právu.

Druhý veliký objev malířství XIX. věku jest impressionismus, způsob vidění, který nekultivovaly starší generace; vytvořiti dojem momentannosti zůstalo vyhraženo naší nervosní době. Naše vnímání stalo se náhlejší a pronikavější a prožíváme s vědomím intensivní životnost některého okamžiku; nová říše krásy byla tím objevena, a malíři se jí lačně zmocnili. Impressionistické zření jest zření se silnými zkratkami, jehož jest schopna jen pokročilá kultura. V prvních stadiích malířství žádá se jasná předmětnost, hmotnost, hmatatelnost malby. Znamenitým krokem v zduchovění zření bylo již, když Correggio a jeho nástupci dali mizeti půlkám těl ve tmě pozadí. Ještě větší požadavky klade na nás

malíř impressionistický. V mžikovém portrétu poznáváme z plastické předmětnosti věcí pouze nepatrnosti; vidíme v podstatě jen barvu, světlo a stín. To jsou ty kvality, jež moderní užívání jazyka vytýká jako po výtce malířské. Za to má však impresse pro svěžest a intensitu, jimiž se tu postřehuje barva a kontrast, neobyčejnou životnost a v tomto smyslu zvýšenou pravdu přírodní.

Trvalý zisk impressionismu záleží v těchto skutečnostech: žádný z našich smyslů neumdlévá rychleji než oko. Plná síla barvy nebo světla rapidně klesá, prodlí-li oko na předmětě déle než okamžik. Ploše malovaných předmětů může se dáti více životnosti, než kolik mají v tělesné skutečnosti, nadáme-li je sami přebytkem barevnosti, kterou zdají se vyzařovati při prvním plachém zahlédnutí. Bohatá barevnost nahražuje tu chybící tělesnost. Impressionismus přetvořil v tomto smyslu jmenovitě zátiší, tedy malbu předmětů viděných ve světle pokojovém a podaných v něm. Vedl k odchýlení se od přírodní věrnosti v starém a obyčejném smyslu slova. Moderní zátiší má však větší sílu přesvědčivosti než staré, které působí mrtvě a nudně. S tím souvisí i vědomé položení přízvuku na barevné stíny, které nebyly skoro známy starým mistrům. Moderní malířství odchýlilo se tedy od ploché podobnosti i v malbě při světle pokojovém; jeho problémy jsou složitější; žádá zvýšeného vědění o váze barev a učenějšího odvažování jich síly a charakteru. Tato okolnost působí i na složení palety. Zjemnělejšímu citu barevnému lze jen tím vyhověti, že užíváme více a pokud možno krásnějších pigmentů než bylo dříve zvykem. Tato potřeba cítí se dnes všeobecně; odtud chemické zkoumatelské ústavy k zdokonalení malířské techniky zakládané při vysokých školách. Poněvadž užívání čistých pigmentů jest vždy předností pro svítivost dotyčných barev, znamená každý nový pigment, jehož může malíř použíti, cenné obohacení jeho palety.

Ovšem rozmnožení pokladu barevného nemá smyslu, není-li neseno velmi přesnými vědomostmi barev ve vztahu optickém. Malíř musí znáti přesně ke každému svému pigmentu jeho barvu komplementérní, neboť oko vidí vždy komplementérní barvy v sousedství barevné plochy, a barevný charakter všech jasností a temnot určuje se i v přírodním dojmu mnohem méně barvami jeho tělesa, než komplementérními barvami hraničících barevných míst zorného pole. Tyto komplementérní barvy musí malíř spolu malovati v obraze. K této znalosti komplementerních barev jest třeba důvěrného styku se svými pigmenty, a toho dosahuje se nejlépe tím, tře-li a zhotovuje-li si sám malíř svoje barvy. Tření barev jest jeden z podstatných cviků malířových; pouhým citem není možno malovati, jen s bezpečnou zásobou odborného vědění.

Moderní barevné cítění vyvinulo se studiem Japonců: v japonském malířství poznal západ harmonie barev dosud mu neznámé, jakož i porozuměl smyslnému kouzlu, kterým působí dobře uvážené seřadění plných a něžných barevných skvrn. Tato harmonisace barev jest nekonečně volnější a tajemnější než byla schematická koloritová krása starších škol, ku příkladu Benátské.

Moderní malířství utrpělo však také ztráty. Lapání po světle a celkovém dojmu vnutilo olejovému malířství nutnost, malovati pastosně a obraz jen zpola dodělávati. Ještě více sváděl impressionismus k povrchnímu briu, a někteří malíři ztratili mnoho z oné lásky přírodní, která šla do detailu, a vyznamenávala starší mistry.

Technickým zdokonalením dalo by se nedostatku tomuto odpomoci.

Druhé nebezpečí moderního malířství týká se portrétu a záleží ve ztrátě t. zvané formy; jest to kvalita vlastní ve vysokém stupni portrétům starých mistrů. Pod formou rozumí se tělesná modelace. Té vzrostl v moderní malířské praxi silný nepřítel jednak ve snaze po světle, hlavně však v impressionismu. Neprávem byly plein — airové a impressionistické zásady do krajnosti rozšířeny i na portrét.

*

V „Zukunft" ze 24. března má Karel Scheffler bohatý článek Väter und Söhne, studující tragiku dnešní přechodné doby s hloubkou porozumění a smyslem pro její aetiologii, venkoncem vzácnými a neobyčejnými. Slova jeho zasluhují povšimnutí i u nás. Překládám z nich.

„Život mnohých umělců, které široké obecenstvo pokládá za výstavní blázny a jichž díla přijímá s vřískavým posměchem, bývá často tesknou tragedií. Ne zápas umělců myšlenkových jest nejtěžší; berou bez skrupulí formy krásna ze vší minulosti a nečiní mnohem víc, než že kolem částí ovinou duchové pouto svých pojmů. Druzí opovrhují však tím, aby přikryli vlastní nahotu bohatým rouchem otcovské nádhery. Domnívají se, že nejlépe slouží živé tradici, vychovají-li se k samostatnosti. A v pravdě spojení časů neviditelnýma rukama osudu bývají navazována; chce-li člověk svými tupými pojmy lépe to dovésti a korrigovati práci nutnosti, provede ve svojí slepotě zvrácenost a mate, kde chce vyjasňovat. Že jsme vnuci, tomu dostane se nejjasnějšího výrazu právě tehdy, nenapodobíme-li vnějškově způsoby našich předků, nýbrž podáváme-li se zcela takými, jak jsme. Čím hodnotnější ve smyslu budoucnosti, čím novějšího tvaru ve smyslu přítomnosti jest některé umělecké

dílo, tím přirozeněji jeví se samo sebou spojeno s minulostí, s tradicí. To jest však právě dnes těžké: býti samostatným v isolovaném postavení, v němž jest dnes jednotlivec. Umělci sténají pod touto prací jako Sisyfus. Z hlubin nevědoma mohou vynášeti nové hodnoty krásna, ale zároveň přinášejí i strusky nedokonalosti. Má-li býti krásno vyneseno na světlo denní, musí se propracovati pevnou korou pojmů, pochyb a bludů; a tak jeví se, když nabylo postavy, často jako groteskní bytost, která spíše děsí než těší. Plamen, který měl hořeti čistě a tiše, jest zdouván dechem neklidných vášní do všech směrů a ne zřídka zase zhášen. Umění hledatelů formy, jakými jsou malíři Munch nebo Van Gogh, jest proto těžko oceniti. V něm úpí tupě děs života, divoce planou, jako šílenstvím mrskány, proti sobě formy a barvy, tvrdě narážejí na sebe kontrasty, příroda vzpírá se pod štětcem a snaží se vrátiti se v prvotný stav. Vášeň životní leží v mučivých bolestech porodních. Ale za vším tím týčí se, pod hlubokým posud závojem, krása a pravda, které nevědí nic o tomto zoufalství mučených srdcí.

Staří stojí s děsem před těmito emanacemi šílenství jim nepochopitelného a prorokují konec umění. Ale umění nemá konce, pokud jsou lidé. Přetrvalo všecky formy státní, náboženstva i sociální pojmy kolektivné a překoná také naši dobu, bude ještě ssáti med z jedovatých květin. Ovšem: s přizpůsobivým nadšením pro Řecko, blouzněním pro Shakespeara a Michelangela se nám nepomůže. Člověk může býti velmi slabý a změkčilý a provozovati přece s heroy starého umění čistotný kultus. Abychom se však vyrovnali velkým lidem a časům (a hlouběji nemělo by si klásti cíl pokolení), jest třeba jiných sil než pacítění. Kde jde o tvorbu, musí se charakter sám zpřízvučniti a unikati ctnostem neproduktivnosti: pietě a spravedlnosti. Nesmíme naslouchati varování otců, musíme je přenechati jich odumírajícím názorům kulturním a uměleckým a snášeti, že na nás hledí jako na ztracené. Musíme ostře do života, patřiti na nejsilnější skutečnosti a poznati v tom mocnou, za nicotnostmi skrytou vůli kulturní Monumentální síla jest tiše u díla; všude působí ve stejném směru a všecky části připravuje viditelně pro někdejší závěr. Tato latentní kulturní síla všeobecnosti jest zároveň tichou, ale nezadržitelnou vůlí (nebo nutností — kdo mohl by to rozhodnouti?) našich duší, vrůstajících toužně do budoucnosti. Sledujeme-li ji, sloužíme sami sobě. Není lehko za pestrou mnohostí rozpoznati stálý pud; ne lehko umělci dáti se jím vésti, a nejtíže snad lajkovi sloužiti mu profanní prací prakticky. Tajný ideál žije však mezi námi; denně jest patrnější a stále jasněji jeví se jeho síla organisační po všech zemích. Vyrůstá z malých a velkých potřeb života, v nejsilnějších realitách daří se nejlépe, a co se zdálo ošklivým a sprostým, vykukli se náhle žasnoucímu zraku jako lešení a kostra velkorodých celkových útvarů.

Bude-li kultura budoucnosti, po níž toužíme a na níž pracujeme, klassickou? To bylo by zbabělá úvaha! Dosti, bude-li nutnou, silnou a organickou. Krásný život, který může trvati v sobě, tvárná síla, která nese v sobě prameny života, ideál, který jest nutný k sebezachování: to všecko bude vždy klassické, i kdyby žádný tvar neupomínal na starý svět. Myšlenkám, které se nazpět obracejí a úzkostně očekávají od historie souhlas, musíme unikati. Nejprve jde o to, vyvinouti sílu citovou, stupňovati život, dáti ozdraviti tvůrčím schopnostem. Dříve než budeme organisovati, musí zde býti materiál k tomu. A tento materiál dodá nám jen klidná síla, která jest řecky prostá a samozřejmá, poněvadž obsahuje všechen překonaný a uklidněný pohyb.

Resultátů již neochutnáme; také ne naše děti. Kultura roste zvolna, tím volněji, nemá-li objímati malý hellenský národ, nýbrž dvojí pevninu. Přes to měli bychom se oddati úplně práci a povolati k ní všecky stejně smýšlející. Ne proto, že bychom v křesťansky sentimentálním odříkání nalézali v tom radost, pracovati pro vnuky, nýbrž proto, že není lepšího prostředku, učiniti osobní život bohatým, silným a šťastným, než pokus, věnovati všecky síly heroické úloze, která se zdá nemožností, práci, která jest vnucena nutností a zdá se býti jí stále znova potvrzována. Proto že není nic důstojnějšího než toto: býti osudu dobrovolným sluhou, životní idei některého celku výkonným organem.

*

V březnovém čísle revue L' art décoratif píše Jacques Bramson o B. Kafkovi, který chystá právě soubornou výstavu v Paříži. Dobře informovaná studie je provázena 9 reprodukcemi prací většinou čtenářům V. S. známých.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Náš, kollegialní měsíčník Dílo podniká novým ročníkem jakousi omlazující kuru. První číslo nedávno vydané udivilo alespoň kde koho. Jako hlavní článek textový objevil se tam totiž referát o knize Meier-Graefově „Der Fall Böcklin" — referát, který bije přímo do tváře posavadní zásady „Díla". — Jakási Masque d'or píše tam totiž bezmála apologii kriticismu Meier-Graefova a restrikce, které činí, nejsou v celku jiné, než které učinil v našem listě před více než šesti měsíci p. F. X. Šalda. Očekáváme nyní, že charakterní a spolehlivě důsledný p. K. B. Mádl, který zahrnul za to náš list svojí ukrutnou satirou,

začne se střefovat do „Díla“, a pouze strachem před těmito duchaplnými útoky vykládáme si heraldickou šifru, za niž se ukryl nový odvážný vůdce „Díla“ po trnitých stezkách moderní evoluce výtvarné a kritické. Pan Mádl zajisté neprodělal za šest měsiců takovou evoluci, aby schvaloval u „Díla“ to, co ho irritovalo až k sotisám u „Volných Směrů.“ Ale ani jinak není postavení rytíře se zlatou maskou závidění hodné: vydávati se na výpravu za moderním uměním s tou družinou, která se kupila a kupí v „Díle“, předpokládá něco, pro co donquixotismus jest ještě slabým a bezbarvým označením. Ale proč ne? V Čechách jest možna každá sebe nelogičtější absurdnost, každá sebe papírovější posa. Jen jednoho jest nám při těchto ztřeštěných metamorfósách upřímně líto: těch dobrých neškodných mužů-výtvarníků, od nichž přinášel, přináší a patrně i na dále přinášeti hodlá reprodukce tento strakatý orgán. Bude to podívaná pro bohy, v reprodukční části budou zastoupeni i na dále osvědčení domorodci staré gardy: Herčíkové, Jansové, Urbanové, Bukovacové, Bubeníčkové, Mandlové a tutti quanti — a v textu budou se hlásati ideje Meier-Graefovy, ideje, které, kdyby se jen setinou měly na ně applikovat, rozdrtily by je na padrť.

*

Rodinova socha „Myslitel“, zakoupená a věnovaná Paříži na podnět Gabriela Moureye, zvláštním komitétem umělců a amateurů odhalena byla před Pantheonem dne 21. dubna.

*

V soutěži (vypsané v prvém čísle „V. S“. t. r.) na plakát pro XX. výstavu „Manesa“ udělena byla cena 200 K návrhu pana Bořivoje Hnátka, malíře v Nymburce. Zhotoveného plakátu nebylo však z technických důvodů užito a nahražen byl plakátem, který nakreslil architekt p. J. Rössler.

*

V. Preissig, Grafické atelier na Král. Vinohradech, ohlašuje vydávání České Grafiky, původních leptů, dřevorytů a lithografií domácích umělců. Cena listu nebude přesahovati 5 korun, náklad je omezen na 250 výtisků. Prvních 15 výtisků na zvláštním papíře prodává se u autora za cenu zvýšenou. — Způsob, jakým nový podnik vystupuje, působí velice sympaticky. Omezený počet výtisků umožní dobrou kvalitu každého exempláru; láce činí tyto listy přístupny i vrstvám širokým, a okolnost, že podnik neváže své odběratele předplatným, nýbrž nechává jim volnost výběru, k rozšíření snad jen přispěje. První list, barevný lept V. Preissiga, který právě vyšel, je technicky velmi bohatý a zajímavý. Pořadatel slibuje dále listy M. Jiránka a V. Strettiho. K podniku se ještě kriticky vrátíme po uveřejnění několika čísel.

*

Dodatkem poznamenáváme, že obálku X. ročníku „Volných Směrů“ nakreslil malíř Vladimír Županský.

*

Oprava. V 2. čísle „V. S.“ na str. 77, v levém sloupci sedmá řádka z dola měla zníti správně: „Gauguinova kolekce poskytuje krásný pohled a poučení o díle tohoto malíře nejkrajnějšího pojmu . . .“

SOUTĚŽE.

Umělecko-průmyslové museum obchodní a živnostenské komory v Praze vypisuje soutěž na zařízení obývacího pokoje v prodejné ceně nejvýš 1000 korun. První cena: tisíc korun. Druhá cena: osm set korun.

Pro pokoj, jenž nábytkem zařízen býti má, stanoveny jsou následující poměry, plánkem znázorněné:

Pokoj nalézá se v činžovním domě a tvoří součásť dvoupokojového bytu rodiny ve skrovných poměrech žijící. Nábytek pro obývací pokoj určený, má těmto poměrům vyhovovati, má býti veskrz původní, účelný, řemeslně vzorně provedený, skladný, lehce přenosný a v pokoji řádně rozestavený. — Obvyklých nábytkových garnitur nutno se vystříhati.

Soutěžícím jest ponecháno, aby si zvolili a při dodání nábytku správě musejní oznámili, které povolání majetníka bytu měli na zřeteli, zda totiž pomýšleli na pokoj pro řemeslníka, obchodníka, úředníka, učitele a pod. Práce soutěžících budou také dle toho posuzovány, jak tomuto zvolenému účelu vyhovují.

Soutěžící musí do půdorysu bytu (v 1 : 20) vkresliti i nábytek druhého pokoje (ložnice), aby patrno bylo, že měl při zařizování obývacího pokoje zřetel k potřebám celého bytu. Vyplnění půdorysu jeho jest k účastenství na soutěži nezbytné.

Soutěže účastniti se mohou výrobci v Čechách usedlí.

Nejpozději 1. října 1906 buďtež práce, a sice veškeré části nábytku, do Umělecko-průmyslového musea dodány. Práce později došlé jsou ze soutěže vyloučeny.

Museum zřídí samo kostru kojí v stanovených rozměrech obývacího pokoje, při čemž stěna okenní zůstane otevřena, ale ve výkresu musí býti zřetelně naznačena.

Každý soutěžící může na svůj náklad v koji

mu přikázané a na své látce pořiditi malbu na stěnách. Zřízení stropu se nepřipouští.

Celou úpravu koje a rozestavení nábytku v ní obstará si soutěžící a práce ta musí býti ve 4 dnech po dodání ukončena.

Soutěž jest anonymní. Předměty buďtež označeny heslem nebo značkou, jméno pak a podrobná adresa soutěžícího buďtež v zapečetěné obálce, týmž heslem nebo značkou označené, odevzdány správě musejní. Byl-li navrhovatel od výrobce osobou rozdílnou, buďtež uvedena obě jména; zúčastnili-li se i jiní vynikající měrou, buďtež i jejich jména uvedena.

Soutěžícím se ukládá, aby přiložili seznam veškerých částí nábytku s udáním prodejné ceny každého jednotlivého kusu, při čemž celková cena nesmí přesahovati tisíc korun.

Každý soutěžící zavazuje se, bude-li mu cena některá přiřknuta, že za uvedené ceny přijme a nejdéle do 4 měsíců vyřídí objednávky prostřednictvím správy musejní u něho učiněné. Správa musejní má právo, po celý rok od výroku poroty počínajíc, objednávky za tuto cenu u každého z vyznamenaných učiniti.

Po prohlášení výroku poroty budou veškeré práce v Umělecko-průmyslovém museu po čtyři neděle veřejně vystaveny.

Umělecko-průmyslové museum vyhražuje si, leč pouze k svým účelům, právo obrazové reprodukce všech zaslaných prací.

Porota: Fanta Josef, architekt v Praze, Koula Jan, architekt, professor na české vysoké škole technické v Praze, Křížek Filip, továrník nábytku na Smíchově, Pauer H. C., truhlář a sochař v Praze.

Potřebný půdorys, jakož i řád vydává ředitelství musea.

*

Čtvrtá třída České akademie věd a umění vypisuje ceny 2000 K, 800 K a 500 K za výtvarná díla výhradně rokem 1905 datovaná a jimž dosud žádná cena udělena nebyla. Originály neb jich fotografie s udáním, kde originál se nachází, podány buďtež se žádostí kanceláři České akademie do 15. června 1906. Ceny prohlášeny budou ve valném shromáždění v prosinci 1906.

Dále udělí se po návrhu IV. třídy r. 1906 po stipendiu (badatelském, studijním neb cestovním) 400 kor., a to na základě výkonů za nejlepší uznaných. Výkony doloženy buďtež, jak při cenách naznačeno. Žádosti za stipendia podány buďtež do 15. května t. r.

Z fondu Leopolda Schmidta, rytce a člena České akademie, založeného k povzbuzení a ocenění umělecké činnosti v odvětví grafického umění (rytiny, lepty, litografie atd.), medaileurství a s ním příbuzných technik uměleckých v kovu (plakety a pod.), které ob rok střídavě na výtěžku z fondu toho podíl bráti budou, vypisuje IV. třída České akademie veřejnou soutěž v obnosu 960 kor. O cenu soutěžiti mohou umělci české národnosti jen s pracemi vynikající umělecké hodnoty, provedenými v posledních dvou letech (1904—1905). Pracím původním (vlastní invence) náleží přednost, nejsou však vyloučeny ani reprodukce (redukce a pod.) děl autorů jiných, budou-li vykazovati nevšedních kvalit v tom kterém odvětví reprodukčního umění. Žádosti dlužno podati nejdéle do 31. května 1906 v kanceláři České akademie. K žádosti přiloženo budiž dílo, kterým umělec o cenu soutěží. Přisouzená cena prohlásí se v slavnostním shromáždění České akademie na počátku prosince 1906. Roku letošního připadá cena umění grafickému (rytiny, lepty, litografie atd.).

*

Městská rada na Král. Vinohradech vypisuje českým umělcům přístupnou soutěž na hlavní oponu pro městské divadlo na Král. Vinohradech. Barevné návrhy v $^1/_{10}$ skutečné velikosti, obsahující i ornamentální výzdobu lambrequinu, zadány buďtež současně se zapečetěnou obálkou do 30. června 1906 do 12. hod. polední do podacího protokolu městského úřadu na Král. Vinohradech.

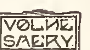
Porota, v níž zasedají starosta města Josef Víšek neb jeho náměstek Al. Bureš, projektant divadla architekt Alois Čenský a dále malíři Max Švabinský a Frant. Ženíšek, udělí nejlepším návrhům tři ceny v obnosu 1000 K, 600 K a 400 K. O provedení opony ujednána bude s autorem zvláštní smlouva a honorář za provedení nesmí přesahovati 10.000 K.

Současně vypisuje městská rada Král. Vinohrad soutěž na plastické skizzy dvou figurálních skupin pro pilony hlavního průčelí městského divadla. Sádrové odlitky skizz, provedených v $^1/_4$ skutečné velikosti, dodány buďtež současně s obálkami, opatřenými hesly, do podacího protokolu městského úřadu na Král. Vinohradech do 12. hodiny polední do 15. května 1906. Za nejlepší návrhy obou skupin uděleny budou ceny ve výši 600 K, 450 K a 300 K. V porotě zasedají opětně starosta města neb jeho náměstek a projektant divadla, jak v soutěži prvé, a dále sochaři St. Sucharda a Jos. Mauder.

Cenou vyznamenané návrhy obou soutěží stanou se vlastnictvím města, pokud se jich k naznačenému účelu použije. Ceny jsou nedělitelny a nejdéle za měsíc po výroku poroty splatny.

Právo reprodukční zůstává autorům. Potřebné plány vydá soutěžícím stavební kancelář divadla na Král. Vinohradech.

MAX
LIEBERMANN.
PIVOVARSKÁ
ZAHRADA V
ROSENHEIMU.



KAREL SCHEFFLER:

MAX LIEBERMANN.*)

Žádný žijící německý malíř nebyl tou měrou jako Liebermann předmětem vášnivých a tvrdošijných bojů principových; a přece nedává k tomu ani jeho osobnost, ani jeho umění zvláštního podnětu. K ničemu nevyzývá jeho svéráz méně než k exaltaci a k ničemu více než ke klidné věcnosti. Důvody tohoto nepoměru mezi příčinou a účinem jsou ve zvláštní konstellaci našeho uměleckého života. Liebermann stal se vůdcem a předbojníkem německého malířství ne naposledy díky té okolnosti, že jest od smrti Leiblovy nejschopnějším ze žijících malířů; toto postavení, které přirozeně vyplynulo z logiky událostí, jest mu však upíráno vlivnou majoritou. V boji, který vznikl, razí se zásady obojí strany v hesla, a Liebermann jest vtlačen do položení, v němž musí státi za všecka měřítka uměleckého názoru, jehož jest chovancem, tak jako by byl jeho otcem. Tento umělec není silou, která by mohla dávati zákony, ne osobností takového druhu, aby se duch doby a celého národa na ní mohl rozžehnouti; ale epocha, na niž působí, jest tak slabá, stav jeho prostředí jest tak rozplizlý, potřeba vůdce jest tak veliká, že přece musí býti národu ukazován jako nejužitečnější vzor, jako důstojný vůdce. Mezi pohany působili apoštolové tak silně jako Kristus v Judsku. Velikým mužem není Liebermann; po svých přirozených vlohách jest z těch, kdož kráčeji stopami větších. Jeho nadání jest méně lesklé než užitečné; jeho temperament nestrhuje vášnivě, síla jeho jest klidná a vytrvalá; vněmová schopnost instinktů jest obmezena, ale kde selhává, pečuje soudnost veskrze zdravá, aby pohled padl vždy na rozhodné. V době bohatě rozvinuté tvůrčí síly podřídil by se Liebermannův talent celkovému stilu, aniž by faenomenalně vystupoval. Kdybychom měli široce rozvětvené malířské pokolení, byl by v něm tento moderní mistrem mezi jinými mistry; vládnoucí konvenci velkého způsobu byl by se stal jedním z nejpracovitějších, nejoddanějších, ale ne nejgeniálnějších sluhů. Můžeme si jej mysliti bez námahy jako důstojného člena starých malířských cechů německých nebo jako mistra hollandské školy v sedmnáctém věku; neboť na jeho svérázu pozorujeme dříve schopnost volného podřadění se než originalitu, dříve životný konservatismus než revolučnost. Bereme-li impressionisty francouzské, belgické a hollandské jako uzavřenou mezinárodní školu, vyplňuje Liebermannovo umění ještě dnes v ní svoje místo a řadí se do ní, a objeví se dějepisectví budoucnosti, jež bude dosti volno, aby pojímalo moderní uměleckou myšlenku jako kosmopolitickou energii, jako člen v dlouhém řetěze. Nacionalistickému způsobu pozorování zdá se však, že stojí mimo každé organické spojení s minulostí a s přítomností; jest proto jedněm člověkem bez zákona, druhým faenomenem. Spravedlivé posuzování bude se musiti snažiti, aby se vyhnulo takovému přestřelování, pokud mu to jen bude možno,

*) Tato essai jest kapitolou knihy o Maxovi Liebermannovi, která vyjde v říjnu tohoto roku nákladem Julia Barda a Bruna Cassirera v Berlíně. — Nebyla posud nikde uveřejněna a jest tištěna jako český originál.



MAX LIEBERMANN.
KRÁČEJÍCÍ SEDLÁK.

jako plodu téže přítomnosti, která plodí ony protivy. Žádná osobnost našeho výtvarného umění nevyzývá tak naléhavě k věcnosti. Jako stojí Liebermann před přírodou, tak musí státi před ním jeho posuzovatel. Jako malíř pozoruje lidi, kteří mu sedí: zcela objektivně, jako služebník dojmu, jako registrator představ způsobených dojmem, bez nejslabšího pokusu lichotiti nebo přírodu opravovati, tak může žádati, abychom i jeho vylíčili a portrét jeho ukázali současnosti. „Přijímati zákon od objektu," jest zdravým uměleckým principem Liebermannovým; i tam, kde on sám jest objektem, nedá se nic lepšího učinit než sledovati tuto zásadu, kterou se naučil Schiller formulovati ve svém styku s Goethem. V naší době, kdy každý den přináší nové monografie a kdy strašně zuří nemoc bezpodmínečného nadšení pro popisovanou osobnost („furor biographicus", nazval ji vtipně Macaulay), může se lehce zdáti reservovaný tón vůči nejuzrálejšímu z žijících německých malířů nespravedlivým. Ale znamenalo by sesměšňovati Liebermanna, kdybychom chtěli o něm a o jeho umění mluviti výrazy blouznivými.

Tím, co dnešní jazykový způsob označuje jako geniálnost, Liebermann není: to snáze dokáže srovnáními cit resonance schopný, vychovaný v pozorování uměleckých děl, než rozum důvody. Neboť pojmy genia a talentu nevyjadřují nesporné hodnoty. Každá doba spojuje s nimi zvláštní smysl, a určení hraničná dají se proto dialekticky jen těžko stanoviti. Potřebovali bychom, jak Kant již poznamenal, mrtvého jazyka s neměnným smyslem slovním, abychom se mohli dorozuměti o kolísavých citech a pojmech, o něž jde v aestetice. Ale na druhé straně vedlo by to k neživotné diskussi, poněvadž by se musil ztratiti jemnější smysl mezi řádky. Aesthetikové naší klassické doby stavěli pravidlem talent příliš nízko a genia příliš vysoko. Talent nazývala většina z nich automatický dar napodobivosti a vcítění se; jen geniovi chtěli přiznati sílu tvůrčí a charakterisovali jej — protivou k talentu, jehož díla mohla býti úplně napodobena a ne pouze jednou stvořena od zcela určitých osobností — jako přírodní sílu, která jediná může vyvésti díla lidská, jakých zde posud nebylo a jaká nikdy nebudou moci vzniknouti ve stejné způsobě. Newton nesměl by býti nazýván geniem, poněvadž jeho objevy, které jsou mathematické povahy a jichž jest možno proto dopočísti se logicky, i bez něho byly by učiněny, byť i později a se značně větším nákladem síly. V tomto smyslu daly by se nahraditi i činy uměleckého talentu, poněvadž nikdy nepřekročily úrovně, jíž by nemohla dosáhnouti

i obecnost. Povážlivost takovýchto definicí jest v tom, že hned z předu, k vůli dialektice, konstruuje se protiva mezi talentem a geniem, které není a ani nemůže býti podle celého stupňovitého rozvoje přírody. Je-li hranice, která dělí oba pojmy, může to býti jen hranice imaginárná, obratník, který rozlišuje mírné pásmo talentu od horkého pásma genia. Při čemž však jest dbáti toho, že v mírném pásmu jsou horcí dnové a plodné pruhy země a v tropech mrazivé temperatury a pusté trati. Nejde o rozdíly druhové, nýbrž o různosti stupňové. I tak může býti přijato, že při určitém stupni nastupují silné změny tvárné. Bod nullový značí jen stupeň jako kterýkoli druhý ve stupnici teploměrové a přece při tomto stupni nastávají rozhodné změny ve vzduchu a vodě. Tento stupeň, onu imaginární hranici rozpoznati, jest ovšem v aesthetickém myšlení nanejvýš důležito. Ne proto, aby se mohly umělecké zjevy rubrikovati, nýbrž proto, že vyšší stupně přirozeně dávají nejbezpečnější měřítko a proto že soud, poukázaný jen na pocity, takových měřítek potřebuje.


M. LIEBERMANN. ▪ STUDIE. ▪

Pro ducha umělecky tvořivého jest mnoho forem nazíracích. Všechny mají jako dočasný výraz životní síly, dospěvší některého rozvojového bodu, neobmezené právo na život. Ale tyto nazírací formy, jichž jest nekonečně mnoho, mají rozmanitou cenu. Všeobecně závazný soud o této ceně nemůže podati žádný člověk, poněvadž každý může jen sebe a svoji dočasnou nazírací formu položiti za důkaz. Jednotlivci pomáhá cit, aby činil rozlišování, jež mají absolutní platnost pouze pro něho. Všeobecnost jest však o stupňovém sledu lidských forem nazíracích poučována jen časem, to znamená: pozvolna pracujícím instinktem všech. Měřeno jest při tom dle užitku, který mají různé, umělecky vyjádřené nazírací formy pro poznání věčné životní vůle, neměnné ve všem utváření a přetváření, a dle síly, jíž tato temná vůle životní, jejímiž tvory všichni jsme, dochází v umělci sebeuvědomění. Genius sáhá vždy k nejvyšším formám nazíracím, které v tomto smyslu mají největší užitek; vidí ve všem tváření a přetvořování — jichž nemůže zniknouti talent, ačkoli i on míní cosi věčného — „věčně jediné, jež se mnohonásobně zjevuje“. V tom jest jeho povýšenost nad změnu časů; a v tom, že talent nemůže v proměnném trvanlivé — které se nedá právě v malířství bez náhodné karnace podati — jest založena větší konečnost jeho děl. Všecky nižší stupně, na něž působí talent, objímá genius, byť i velmi úhrnně, již v sobě. Genius musí



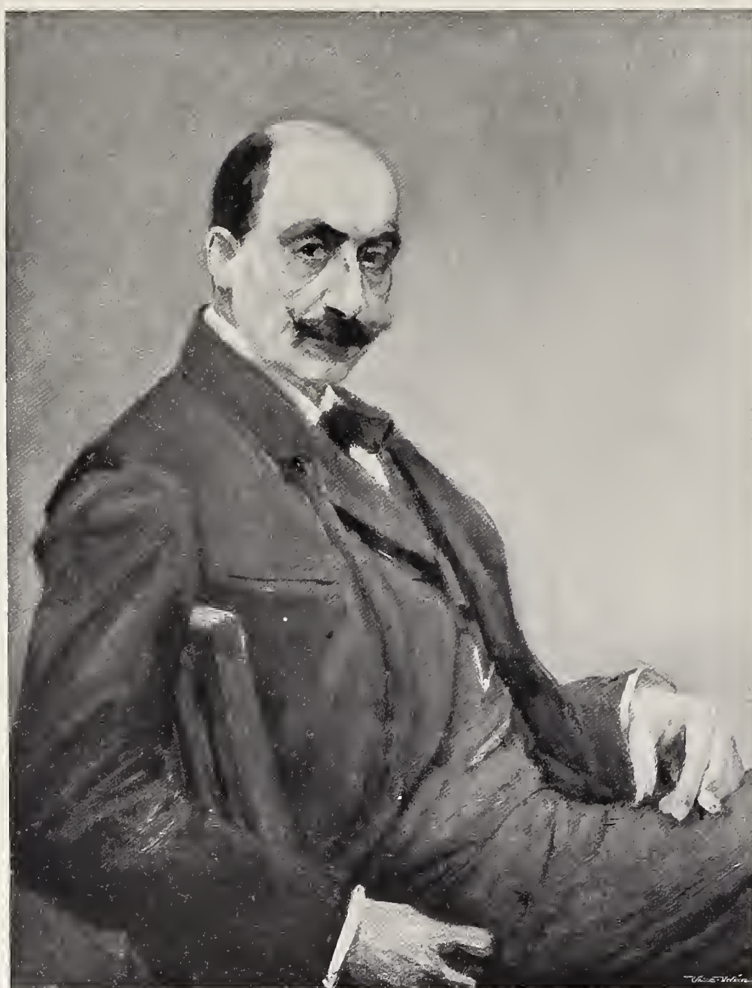
M. LIEBERMANN. VÝHLED Z MÉHO OKNA.

proto přirozeně znovu si stvořiti nové části svých výrazových prostředků, kdežto talent může pak velmi dobře těchto nových prostředků použiti. Neboť vyšším může býti označeno hlubší, ne však naopak. Na druhé straně však ušlechtilé dílo talentu není umenšováno dílem genia. Jako nejmenší a nejprostší v přírodě není existencí většího a složitějšího ohroženo, tak také umělecké dílo, které nižší nazírací formu ryze a úplně vyjadřuje, trvá samostatně vedle díla, jež ztělesňuje nejvyšší formu nazírací. Časnější úmrtnost nějakého uměleckého díla označuje relativitu jeho ceny pro lidstvo, ne však jeho bezcennost. Také talent vyššího stupně tvoří něco, čeho zde posud nebylo, v stejném tvaru, a co nemůže nikdy vzejíti stejně poučováním, přemýšlením, pílí nebo badáním: cosi nenapodobitelného a původního. Ovšem působí takto talent jen v mezích pravidla, jež ustanovil genius. Může toto pravidlo obohatiti, obměniti a především rozšířiti, ale ne stvořiti. K takové pratvůrčí práci chybí mu dostatek duševní vitality; jeho citový život může se projeviti jen přimknutím; u něho převažuje receptivita v protivě k vášnivé spontannosti geniově. Poněvadž talent to, co genius přenesl do nejvyšší formy, věčně platné, takřka zpět překládá do časnosti, rozumí se dříve nebo později jeho dílům všeobecněji a jsou odměňována potleskem. Vyšší forma není naproti tomu nikdy populární, přes to, že prostřednictvím talentu působí na celek a určuje jej. Všeobecněji ceněna bývá genialnost jen, když ve svých dílech mísí věčně platné s časným. To děje se velmi často a tak se stává, že obmezený, do určitých nazíracích forem zakletý talent, který hřivnu jemu svěřenou umí vytěžiti, někdy silněji může působiti a ryzejší umělecká díla může vytvořiti než genius kolísající mezi vysokými a nízkými formami nazíracími.

Podle definicí posud obvyklých musili by býti starší malíři jako Pieter de Hoogh a Adrian van de Velde nebo novější jako



▪ MAX LIEBERMANN. ▪
V ZOOLOGICKÉ ZAHRA-
DĚ V AMSTERODAMĚ.



▪ M. LIEBERMANN. ▪
VLASTNÍ PODOBIZNA.

Ludwig Richter a Schwind, jako Stuck a Slevogt nazýváni geniálními, poněvadž jest v jich díle nějaké cosi, budiž to zde nebo onde sebe nepatrnější, co jest nenapodobitelným. Nechá-li se platiti toto stanovisko, pak jest ovšem označiti Liebermanna za genia vysokého stupně. Ale pak vzniká ihned otázka po hodnotných stupních v tomto nepřirozeně rozšířeném území. Sjednotíme-li se však na tom, že budeme jmenovati Mendelssohna nebo Berlioza v poměru k Bachovi a k Beethovenovi, Haufa nebo Manzoniho v poměru ke Scottovi, Pietra de Hoogh k Vermeerovi van Delft, Gerhardta Hauptmanna protivou k Ibsenovi a potence jako Pissarro a Lautrec proti Manetovi a Degasovi talenty, musí i Liebermannovi býti odepřen titul genia.

Ale tento malíř jest v tak zvláštním položení vůči svému národu, že se jeho činnost zdá rovnati činnosti geniově. Dějiny utvářejí nejen geniálná individua, nýbrž i epochy překonávající síly a významu. Žije-li prostřední talent v takové šťastné době, vynáší jej silný duch doby na vyšší úroveň. Vzpomeňme jen slavných Holanďanů, kteří až na Rembrandta a Vermeera van Delft nebyli osobnostmi velikého způsobu, jíž však jeví se v lesku vysokého uměleckého rozkvětu geniálně ozářenými. Avšak v době prosté živého smyslu uměleckého jest talent stejné kvality všeobec-



▪ M. LIEBERMANN. ▪
PODOBIZNA W. BODE.

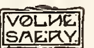
nou neschopností tak tísněn, že se jeho díla v odkazu dějin ztrácejí jako příliš bezvýznamná. Liebermann jest však v pamětihodném položení, že prožije osud třetí. Jako talent prvního stupně šel k národům za silnější uměleckou kulturou do učení a vzdělal se na velikých a geniálních příkladech; užil všech předností školy impressionistické a profituje ještě dnes z genia vůdců. Pak obohacen vrátil se do rodné země v době, kdy nebylo tu mnohem více než mrtvý konvencionalismus, pošetilé mody, tápavé pokusy a sotva jediné, zcela harmonicky vytvořené nadání. Jaký div, že byl všude pozdravován jako přínosce nových zjevení, ale více ještě potírán, že převyšil svoje prostředí a jevil se v něm déplacé. V takovém položení působí isolovaný talent lehko jako faenomenálná genialita. Lieberman jest k německému malířství bezmála v témže poměru, jako byl jednu dobu Turgeněv k ruské literatuře. Také tento básník vzdělal se v cizině, aniž tím seslabil svoje národní cítění; co svému národu pak daroval, byla sice jen národní varianta mezinárodních hodnot, ale zdálo se to nejprve originální tvorbou.

Svéráz Liebermannův měl přízeň mnohých okolností pro svůj rozvoj. Především nebylo mu jako potomkoví staré patricijské rodiny židovské tak těžko jako jiným odloučiti se od podání, která se stala



M LIEBERMANN.
■ ŠIČKA. ■

MAX
LIEBERMANN.
ZAHRADA
CHUDOBINCE
V EDAMU.





M. LIEBERMANN. ▪ POLEDNE. ▪

pouty. O čem nebylo germánskému jinochovi kolem r. 1870 vůbec sporu, co bylo národu sakrosanktním: dozvuky romantiky s její sentimentální ideologií, ztuhlé tradice doby klassiků s jejími školskými útvary pojmovými, úzkoprse na umění přenášený cit vlasteneckého uvědomění — to nemohlo se státi v té míře přehradou rozvojovou intelligentnímu židovi. Neměl daleko té příčiny a té vnitřní nutnosti ke konservatismu jako jeho okolí. Typický nedostatek konservující sklonnosti u židovstva a jako důsledek liberální pud po novém nedají se vysvětliti duchovou živostí a nervosním intellektualismem, nýbrž tím, že osud odepřel židům pevný státní a proto také duchový majetek. Ke konservování měl by dokonce žid, kdyby nebyl odkázán pouze na přítomnost a budoucnost a kdyby neměl příčiny, prchati od každé minulosti, značné vlohy. Za daných okolností jest přirozeno, že německonárodní vázanost, nabytá teprve přizpůsobením, není dosti silna, aby dala zapomenouti na vrozené mezinárodní společenství rassové. Příbuzenské vztahy ve všech zemích opatřují židům přednosti a ovšem i nebezpečí světoobčanství. Kolem r. 1870 moci mysliti jako Němec v uměleckých věcech světoobčansky: to bylo ovšem nesmírnou předností. A Liebermann mohl jí úplně využíti; jiný než tento žid s úzkou, rassovou hlavou byl by se směl sotva tak hned po míru ukázati v ulicích pařížských.

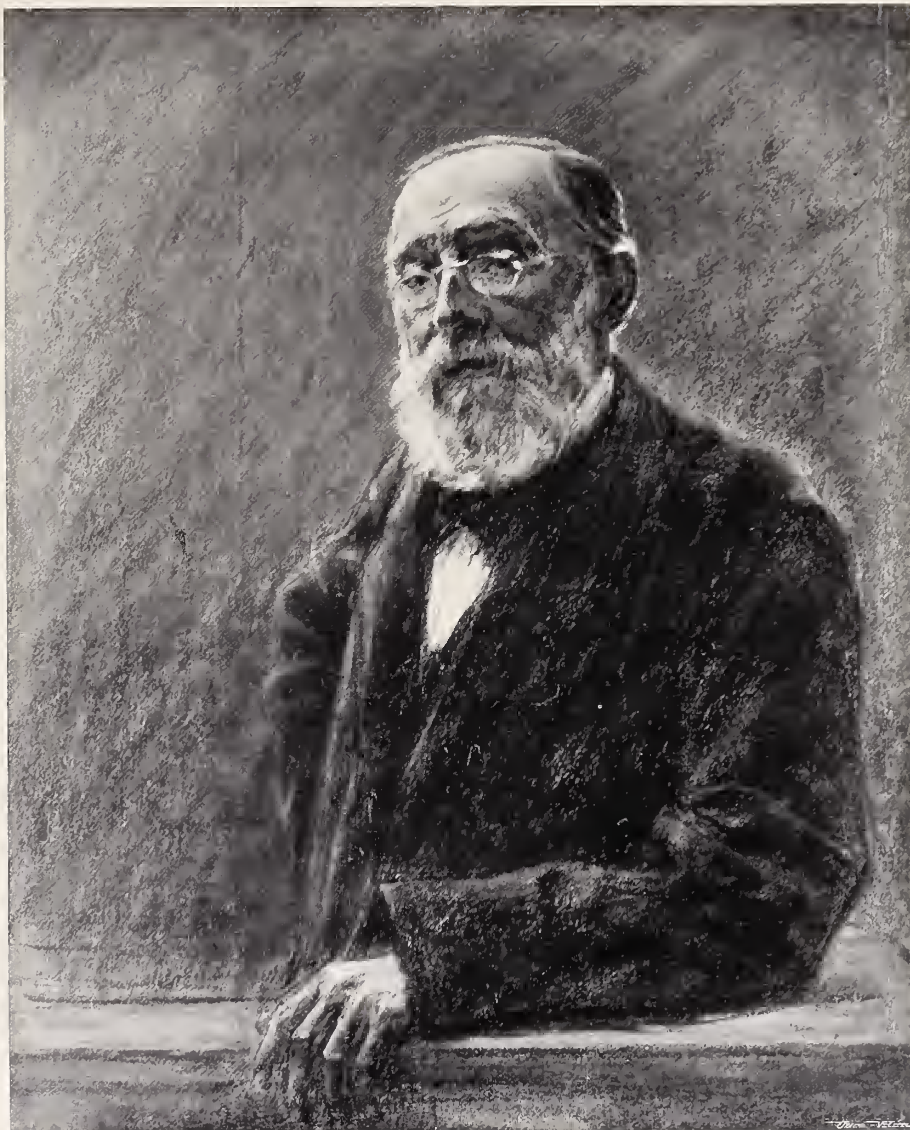
Na prospěch bylo také rozvoji Liebermannovu to, že ve struktuře jeho talentu chybí všecky rušivé elementy. Jeho talent jest jednou z nejčistších a nejsilnějších emanací židovského ducha a není irritován žádnými cizorodými atavismy nebo vlivy. Charakteristické znaky židovského nadání jsou u Liebermanna v čisté kultuře. Toto přísně determinované rassové nadání, které se rozvinulo s tropickou bujností po emancipaci židů na počátku minulého století a

zmocnilo se skoro všech pak obecného vzdělání, hledá sobě rovného ve všem, co může býti pořízeno pílí, rozumem, trpělivostí, schopností řadivou, silou poznávací, darem napodobivým, temperamentem a především konsekvencí. Těmito velmi rozšířenými vlastnostmi dosahuje židovský duch obdivuhodné prostřední výšky; ale chybí mu za to velké výšky a hloubky. Mosesové Mendelsohnové, Heinové, Börneové, Mendelsohn-Bartholdyové, Liebermannové, zdá se, označují nejvyšší body lidové síly, která jest v podstatě receptivná. Böcklinem konstatované asijsko-židovské smísení krve v umělci tak eminentním jako Hildebrand, zdá se, umožnilo teprve jeho chladnou dokonalost, ale zabránilo zároveň jeho vzmachu. Poněvadž nejvyšší tvůrčí síla neleží v židovské bytosti, chybí mu přirozeně i silná znepokojení duševní puberty vlastní povahám geniálním nebo ke genialitě předurčeným. Vývojová cesta semitského talentu bývá jasná, prostá a důsledná a bez divokých klikatin touhy za universálností směřující.

Také procítá a uzrává většinou v časnějších letech než u Germánů a jest spojen se značnými vnějšími schopnostmi, s manuální obratností. Z toho vyplývají relativně záhy již užitečné výsledky; a ty zase posilňující tlakem své konkretné přítomnosti sílu jednostranného směru. Všecky tyto vlastnosti jsou typické pro Liebermannův talent. Jistě, nezmateně a bez vulkánského hluku rozvinul se jakoby podle plánu a s poměrně malou námahou dosáhl stupně, k němuž mohl dospěti Germán snad jen tehdy, kdyby prošel nebem, peklem a světem.

Scházelo-li na této straně znepokojení, byla logika osobního vývoje ještě více tou okolností zajištěna, že Liebermannův svéráz jest produktem aristokratické kultury rodinné. Dvojí cestou vychází umělecky tvárná energie z lidu: buď tryská faenomenově přímo z věčně pohnuté beztvarosti demu jako resultát zdánlivě náhodných setkání rodových, nebo jeví se jako plemenný resultát intensivných rodinných kultur. Při první cestě, kde individuum ve své krátké pouti mezi kolébkou a hrobem musí prožiti všecko, co leží mezi nížinami a výšinami, kde musí překonati mocné odpory, což plodí vysoká napětí a vyvíjí mocné teplo, nalézáme v dějinách častěji násilnou geniálnost; na druhé cestě rodinné aristokracie vzniká však převahou kultivovaný, užitečný talent. Kdekoli sledujeme osudy exklusivných velkých nebo malých kruhů rodinných, uzříme, že síla z generace na generaci se rodící jest podrobena rozhodným změnám formovým. Energie, která jest nejprve založena jako vůle k moci, bohatství nebo vládě, snaží se v pozdějších generacích získané statky socialně sankcionovati: stává se ethicky náboženskou; když však tato proměněná energie ve svém dalším rozvoji blíží se bodu své zralosti nebo chystá se jej překročiti, prožije novou změnu a stává se esthetickou: táž síla, která působila v dědovi vůli k moci, v otci množivou a zachovávající mravní energii, stává se v synovi požívajícím nadáním uměleckým. V malém zrcadlí tyto rodinné dějiny veliké dějiny světové; z chtění a jednání stává se během rozvoje pozorování a poznávání. Umělci, který se vidí tímto způsobem vřaděným v přirozenou myšlenku vývojovou, stává se rodinná kultura silou, která jej omezuje a chrání před roztříštěním. Kde nadání faenomenově z lidu se vynořivší musí samo sobě býti rodinou a prožíti její rozvojové fase v několika málo desetiletích, poněvadž ani ono nemůže dospěti aesthetičnosti nepřekonavši dříve stupňů předchozích, tu předjímají aristokratickému talentu předkové mnohé z těchto zkušeností, takže cítí jako neirritující reflexy, co onomu stává se osudem. Proto jsou rodinnému aristokratovi vlastní cnosti sebeomezení: kritická rozmyslnost, schopnost, rozděliti si síly, a čistý smysl formový. Zřídka bývá umělec tohoto způsobu titánským. Bezpečně a nezmaten postihuje, co jest mu přiměřeno, a v stálém rozvoji kráčí k nejvyššímu bodu, jehož jest mu dopřáno dosáhnouti.

Jako poslední potomek židovské rodinné aristokracie jest Liebermann skrz na skrz nositelem takovéto energie, která se stala aesthetickou. Kdo na něho hledí jako na demokrata se zálibou pro špínu, jako na revolucionáře, kterému dělají sensace potěšení, jako na programmového realistu s liberálními sklony, mýlí se zásadně. Aristokratem jest více než čímkoli jiným; a všemi přednostmi i slabostmi vnuka jest nadán. Srovnáváme-li jeho autoportrét s dvojitým obrazem jeho rodičů, odkrýváme rys za rysem rodiče, především matku v synovi, syna v rodičích. Není to ani formálně bezduchá podoba masa, jako



M. LIEBERMANN. PODOBIZNA RUD. VIRCHOWA. ■

ji nalézáme v rodinách proletářských, nýbrž podoba, která spočívá na příbuzné duševní organisaci, na zdědění vůle, „která si vytváří tělo". Liebermannův svéráz jeví se mně v rodinné kultuře očistěným od všeho rušivého a tím tak jednostranně bezpečným a vědomým, že se mu vždycky zdaří pravé, to jest: plodné associace. Bouři a tíseň, poblouzení mladosti a geniální nevkusy marně u něho hledáte. Od samého počátku byl tento umělec, vyrostlý v požitcích vzdělaného bohatství, bezpečným a exklusivným v každé volbě.

Všecky tyto disposice, směřující k témuž resultátu, nemohly nalézti vhodnější půdy nad Berlín. Stalo se zvykem označovati toto město jako naprosto protiumělecké. Jako tak často udělala se z relativné pravdy bezmyšlenkovitě pravda absolutní. Pro umění jistého způsobu — ku příkladu pro horkou epigonskou temperaturu, která v jihoněmeckých uměleckých centrech

udržuje se vždy uměle na téže výši — jest Berlín ovšem nepříznivým místem. Ano, jest pravděpodobno, že veliká vášnivost nenalezne v dohledné době resonance v mladém říšském městě. Ale tím není řečeno, že na skoupé půdě nemůže se vůbec dařiti umění. Že se stal Berlín prvním německým semeništěm impressionismu, této nejmodernější, to znamená: nejživější formy malířské, nutí k přemýšlení. Podle bystrého slova professora Heycka musí skoro celý sever a východ německé říše býti pokládán za zemi koloniálnou. Berlín není však hlavním městem německého jihu nebo západu, nýbrž především hlavním městem zemí, které staletou prací průkopnickou Slovanům, Rusům, Lužičanům, Čechům a Polákům byly urvány: má cosi z města koloniálního. Nejvíce od r. 1870, od kdy silným přílivem z východu vzrůstá jako druhé Chicago. Že tedy Berlín také v umění musí míti jiné potřeby než jihoněmecká města s prastarou kulturou, kterou jest nutno konservovati, leží na bíledni. Každý sáhá po tom, co může prospěti jeho druhu. V literatuře nedobral se posud protestantsky skeptický, úplně kriticky věcný berlínský duch ničeho specifického; neboť Fontane, zdržen romantickými atavismy, nedostal se přes počátky. Ale v malířství zastupují tohoto prusky-amerického ducha kolonistického — který na druhé straně ovšem ještě ukazuje všecky dětské nemoci parvenuovské také v umění — dva významní umělci: Menzel a Liebermann. Ti oba jsou zcela dětmi půdy, která jest jim domovem, a jejich svéráz v ní koření.

Liebermann především porozuměl, jak přizpůsobiti přednosti nekulturního, ale panenského milieu podmínkám svého původu, svého sociálního postavení a svých determinovaných vloh a využiti konstellace do krajnosti. Jemu nepřekážely tradice,



M. LIEBERMANN.
KRESBA.



M. LIEBERMANN.
▪ PODOBIZNA. ▪



M. LIEBERMANN.
▪ KRESBA. ▪

když hrozily státi se mu škodlivými, a přece nedovedl nikdo jich využiti jako on, když jich později potřeboval. V tomto bodě ukazuje se disciplinující schopnost umělcova v celém svém významu, jíž vedle daných podmínek děkuje za hodnotný resultát svého života: jako kritická síla. O Rembrandtovi a o Rubensovi, ano ani o Milletovi nelze si mysliti, že by za jiných podmínek něco jiného stvořili; zdá se, že přišli na svět s missí; Liebermanna můžeme si představiti, že by došel v jiné době, v jiné zemi k jiným výsledkům; ale máme u něho jistotu, že by v každém případě z materialu, který by poskytlo umění nějaké doby jeho talentu, vytvořil cosi vlastního, harmonického a cenného — díky síle jeho kritické energie, která poznává hodnoty v jejich relacích a jež je dovede mistrovati k vlastní potřebě.

Němec našich dnů jest nakloněn tuto vlastnost podceňovati. Uvaž však, že učinila z Liebermanna nejlepšího z našich žijících malířů. Kritická vloha není zajisté nejvyšší na žebříku sil; ale že dovede býti produktivnou, je-li velce pojata, je-li jí charakterně užíváno, nedokazuje nic tak naléhavě jako celkové dílo Liebermannovo. Kritika, o níž jest zde řeč, může býti nazvána také světovým názorem. Vyšetřuje vztahy uměleckých hodnot mezi sebou, rozpoznává nutné a nutí pak talent, aby to činil. Pečuje o to, aby všecko rušivé bylo odstraněno a směřuje vždycky nejprve faustovsky k nitru, k vlastnímu citovému světu; jest věcností největšího stylu. Pomocí kritiky poznal Liebermann důležitost intuice, přinutil následkem toho svoji přirozenost k nejkrajnější koncentraci toho, co z této síly ne právě ve velké míře měl, a výsledek jest ten, že umí z malé hřivny nekonečně plodněji těžiti, než jiní malíři s bohatou intuitivnou silou. Tato tiše pozorující, ne vášnivě aggresivná duše dala se, vedena kritickým poznáním, vychovati k objektivitě, k oddaní se jevům, že její láska k pravdě zdá se stupňovanou až k náboženskosti;



M. LIEBERMANN.
▪ KRESBA. ▪

umělec odsoudil se — a to bylo snad pro duchaplného největším vítězstvím! — k passivnosti, vyloučil hbitý intellekt nebo poukázal mu služebné postavení a zatím, co se takto stával tak docela nástrojem a zatím co dovedl, co takto prožil, znova přehlédnouti a organisovati, vyrůstala z trpění pravdy schopnost, ji ovládati a krásně utvářeti. Kritika v malém i ve velkém: to jest Liebermannova nejlepší síla. Sama o sobě negeniálná síla; že však každá síla může býti stupňována až k hranicím genialnosti konsekvencí a hlubokou důkladností: toho v novější době žádný malíř nedokázal tou měrou jako Liebermann. Jen touto neustálou kritikou uzpůsoboval se Liebermann k výkonům stále vyšším, vyvaroval se každé stojatosti. Jeho neustálé rozvíjení se jest v dnešní době jedinečné v Německu. Dnes ve výsledku dá se přirozené obmezení tohoto talentu sotva cítiti, poněvadž k jeho dovednosti, k jeho pracně nabytému poznání a zvolna uzrálému mistrovství přišly jeden po druhém všecky ty krásné city, z nichž vychází vroucí příroda. Něžnost a vášnivost, idylličnost a dokonce monumentálnost daří se mu dnes do určitého stupně, byť i intellektuelně temperovány. Zajisté, jeho příroda potřebovala vždycky narážek; byly-li mu však dány, způsobil slabý dotek celou řadu činů. Jako se vyvinula z dosti bezvýznamných rysů jinochovy tváře v stáří charakterní hlava, tak stal se z malby dosti neosobní individuelní styl. To mohl dokázati člověk, který jest mnohem spíše učenecký temperament než visionář mocí bezfrazovité konsekvence a kritické energie.

Tento prostě jasný resultát, který se dá vyznačit několika málo rysy, jest tím obdivuhodnější, protože Liebermann má dosti složitý rozum a jest člověkem, který se těší zřejmě ze svých intellektuelných schopností. Byl však vždycky dosti chytrým, aby svůj paradoxy milující esprit ze svojí malby vyloučil nebo dal se účastniti tomuto nebezpečnému druhu jen zcela

prostředečně a pod dozorem vyšších poznání. Kam může vésti vždy marná rozkoš, duchaplně pointovati štětcem, a jak může ochromiti nejzdravější sílu nazírací, dokázal s dostatek osud Menzelův jako umělce. Poněvadž Liebermann nemůže dáti vyžíti svojí schopnosti pro vyhrocování pojmů při malování, užívá jí jako agitator, frondeur, causeur a spisovatel. Poněvadž jeho silný rozum bez ustání promýšlí všecky možnosti umění, získal pozvolna velikou dialektickou obratnost, která mu přichází znamenitě vhod. Každý z jeho výroků jest jako broušený a připravený; umí formulovati, problemy balancovati na špičce prstu a raziti narážky. Kdyby neměl tento dar slova, svižné associace, nemohlo by býti jeho umění tak prosté a bez fráse. Pravděpodobně sáhl by pak ke karrikatuře, jak to učinil uzavřenější Daumier. A zda bylo by to právě pro Liebermannovo trapně arrondované umění výhodou, o tom dá se pochybovati. Aby podal velikost ve smyslu Daumierově a nezůstal vězet v duchaplnosti, k tomu chyběla by mu síla vášně. Před přírodou není Liebermann duchaplným, tu spíše utrpuje dojem; po práci zotavuje se pak v samolibém a trochu tyransky povýšeném hovoru z námah tohoto sebeodříkání.

Jako umělce neoslovil by žádný nezasvěcenec tohoto poněkud schýleného šedesátníka s typickým trpitelským rysem všech židovských fysiognomií; spíše jako vynikajícího anatoma nebo vlivného bankéře. Nálada samotářská nevychází z jeho bytosti. Jako muž světa zastává s přirozeným sebevědomím svoji akademickou důstojnost, kterou nelogicky nabídli tomuto odpůrci akademie a kterou on stejně nelogicky přijal. Žel, má však jen titul učitele mládeže, ne jeho povinnosti; neboť zvláště pro národ hledajících talentů hodil by se zvláště dobře jeho způsob. Jako jeden z oněch dobře měšťanských zjevů, které se staly tak důležitými v posledních desetiletích pro náš umělecký život, dokazuje, že člověk může nosit cylindr, pořádati zábavy a žíti zvyky západního Berlína a přece míti velmi mnoho talentu. Musí býti připočten k oněm dobrým moderním umělcům, kteří nemyslí, že tvoří něco neslýchaného a že jsou povýšeni nad všechny kulturní pracovníky, zacházejí li se štětcem, dlátem nebo perem místo s pitevním nožem a retortou, kteří naopak vykonávají své dílo bez pathosu jako povinnost, ale zemřeli by, kdybyste jim vzali tuto práci. O olympnictví, o korunách nesmrtelnosti nesmí se mluviti ve spojení s jich jménem. Bylo by to směšné. Ale smíme, právě když mluvíme o Liebermannovi, připomenouti řemeslnický smysl starých německých a hollandských mistrů; a trochu také berlínství starého Fricka, po francouzsku střižené, který dělával s Voltairem atheistické vtipky a mimochodem zkolonisoval Sprévský les a území na Vartě. Kdyby každý umělec, úředník, učenec, spisovatel nebo kupec pojímal své povolání tak vážně jako tento tak často z nevlastenectví podezřívaný malíř, kdyby měl každý kulturní pracovník tak mnoho ctižádosti pro dokonalost práce a tutéž lásku k věcnosti, touž úctu před životním dechem skutečnosti, vzešel by z takové činnosti velmi brzy kulturní stav.



PAUL GAUGUIN:

Z KNIHY NOA NOA.

VYPRAVOVATEL MLUVÍ.

(DOKONČENÍ.)

Musil jsem jíti na den do Papecte.

Slíbil jsem, že se vrátím týž večer; ale vůz, kterým jsem jel, zanechal mne v půli cesty, ostatek musil jsem urazit pěšky, a byla hodina z rána, když jsem se vrátil.

Když jsem otevíral dvéře, zpozoroval jsem, a srdce se mi při tom sevřelo, že světlo bylo zhaslé. Na věci nebylo však přece nic překvapujícího; měli jsme ve chvíli jen velmi málo svítiva a nutnost, obnoviti zásobu, byla jednou z příčin, proč jsem se vzdálil. Ale zachvěl jsem se náhlým pocitem pochopení, nedůvěry, kterou jsem bral za předtuchu, zajisté, ptáček uletěl . . .

Rychle škrtl jsem sirkou a uviděl jsem . . .

Bez pohnutí, naha, ležíc na břiše na posteli, oči nadmíru rozšířeny strachem, Téhura patřila na mne a zdálo se, že mne nepoznává. I já sám byl jsem několik okamžiků v podivné nejistotě. Jakási nákaza plynula z hrůzy Téhuřiny. Zdálo se mně, že fosforeskující světlo proudilo z jejích očí se strnulým pohledem. Nikdy nezřel jsem ji tak krásnou, nikdy zvláště ne krásnou krásou tak jímavou. A pak v těchto polotmách, které byly jí zajisté zalidněny nebezpečnými zjeveními, podezřelými suggescemi, bál jsem se učiniti posun, který by vyhnal v paroxysmus zděšení tohoto dítěte. Věděl jsem, co jsem jí byl v tu chvíli? Nepokládala-li mne s mojí nepokojnou tváří za některého z démonů a strašidel, Tatapaiisů, jimiž legendy jejího plemene plní bezesné noci? Věděl jsem i, kým byla v pravdě? Prudkost děsu, který ji držel, pod fysickou i mravní vládou jejích pověr, činil z ní bytost mně tak cizí, tak různou od všeho, co jsem posud viděl!

Konečně přišla k sobě, zavolala mne a já činil všecko možné, abych ji přivedl k rozumu, uklidnil, dodal jí důvěry.

Naslouchala mně s kyselou tváří, pak hlasem, v němž chvěl se pláč:

— Nenechávej mne již nikdy takto samotnou, bez světla . . .

Ale strach sotva stišený, žárlivost se probudila.

— Co jsi dělal v městě? Jel jsi se podívat na ženy, na ty, které chodí na trh pít a tančit a které se dávají důstojníkům, námořníkům, celému světu . . .

Nepropůjčil jsem se k hádce a tato noc byla mi sladka — sladká a vonná noc, noc tropická.

Téhura byla hned velmi rozumná a velmi milá, hned velmi bláznivá a velmi rozpustilá. Dvě protivné si bytosti — nepočítajíc mnoho jiných, nekonečně odrůzněných — v bytosti jedné, které se vzájemně popíraly a nečekaně jedna po druhé následovaly s nejšílenějším kvapem. Nebyla proměnná, byla dvojitá, dvojitá a mnohotná: dítě starého plemene.

Jednoho dne věčný žid podomník — znepokojuje ostrovy jako pevninu — přijde do našeho okresu se skříňkou skvostů z pozlacené mědi.

Vyloží své zboží; lidé jej obklopí.

Pár zlatých naušnic jde z ruky do ruky. Oči všech žen se lesknou, všechny po nich touží.

Téhura svraští obrví a patří na mne. Její oči mluví ke mně velmi jasně. Tvářím se, jako bych nerozumněl.

Zatáhne mne do kouta:

— Chci je.

Upozorňuju ji, že ve Francii tato cetka neměla by ceny, že jest to z mědi.

— Chci je!

— Jakže! Zaplatit dvacet franků za takovou špínu! Bylo by to šílenství. Ne.

— Chci je!

A s vášnivou výmluvností, oči plny slzí:

— Nebude ti tedy hanba, až uvidíš tento šperk v uších jiné ženy? Ten a onen mluví již o tom, že prodá svého koně, aby mohl dáti pár naušnic svojí vahiné!

Nemohu se odhodlat k této hloupostí. Odepru podruhé.



J. MAŘATKA. ▪ STUDIE K PODOBIZNĚ A. DVOŘÁKA.

Téhura podívá se na mne ještě upřeným zrakem, nedíc již slova, a pláče.

Vzdálím se, vrátím se, dám dvacet franků židovi — a slunce zase vysvitne.

Dva dny po tom byla neděle. Téhura strojí se do velkého úboru. Vlasy umyla mýdlem, pak osušila na slunci a na konec natřela vonným olejem; má krásné šaty, jeden z mých šátků v ruce, květ za uchem — nohy bosy: odchází do chrámu.

— A naušnice? pravím jí.

Téhura stáhne tvář v opovržení:

— Je to měď!

A vybuchnuvši ve smích, překročí prah chatrče a odchází, náhle zase zvážněvši.

Ve chvíli siesty, svlečeni, prosti, dřímeme, ten den jako ostatní, vedle sebe — nebo sníme. Snad ve svém snu vidí Téhura zářiti jiné naušnice.

Já chtěl bych zapomenout všeho, co vím, a spáti na vždy . . .

Bůh ví, kterého dne — bylo krásně, což nerozlišuje v roce tahitském den ode dne — jsme si usmyslili ráno, že půjdeme navštívit přátely, kteří měli chatrč tak asi deset kilometrů vzdálenu od naší.

Vyšedše o šesté, vykonali jsme za chladu cestu dosti rychle, poněvadž jsme přišli o osmé k cíli.



J. MAŘATKA.
PODOBIZNA
PANÍ M. S.

Nečekali nás: veliká radost a po objímání jali se chytat prasátko, aby nás uctili. Vražda byla vykonána. K prasátku byly přidány dvě slepice. Nádherná osmiramenná sepie ráno chycená, několik taros a banany doplňovaly jídelní lístek bohatého a chutného oběda.

Navrhnul jsem, než bude poledne, abychom šli do jeskyň maraských, jež jsem často vídal s povzdálí, aniž se naskytla posud příležitost navštíviti jich.

Tři mladé dívky, mladý hoch, Téhura a já, celá veselá to tlupička, brzy jsme byli v prachu.

Z kraje cesty pokládal bys jeskyni, skoro úplně přikrytou goyavníky, za pouhou náhodnost ve skále, za trhlinu poněkud určitější než trhliny ostatní. Ale odsuňte větve, vklouzněte o metr do výše: žádné slunce, jste v jakéhosi druhu sluji, jejíž pozadí působí na vás dojmem malého jeviště s prkny velmi červenými, zdánlivě vzdáleného asi sto metrů. Na jedné i druhé stěně nesmírní hadové zdají se plížiti se zvolna a pít s povrchu vnitřního jezera: jsou to kořeny, které pronikají trhlinami skály.

— Kdybychom se vykoupali?

Odpovídají mně, že voda jest příliš studená; pak dlouhé porady stranou a smích, který mne dráždí.



J. MAŘATKA.
KOUPAJÍCÍ
SE DÍVKA.

Naléhám: konečně mladé dívky se rozhodnou, svléknou se ze svých lehkých šatů, a opásáni paréy jsme již všichni ve vodě.

Všeobecný křik:

— Toë toë!

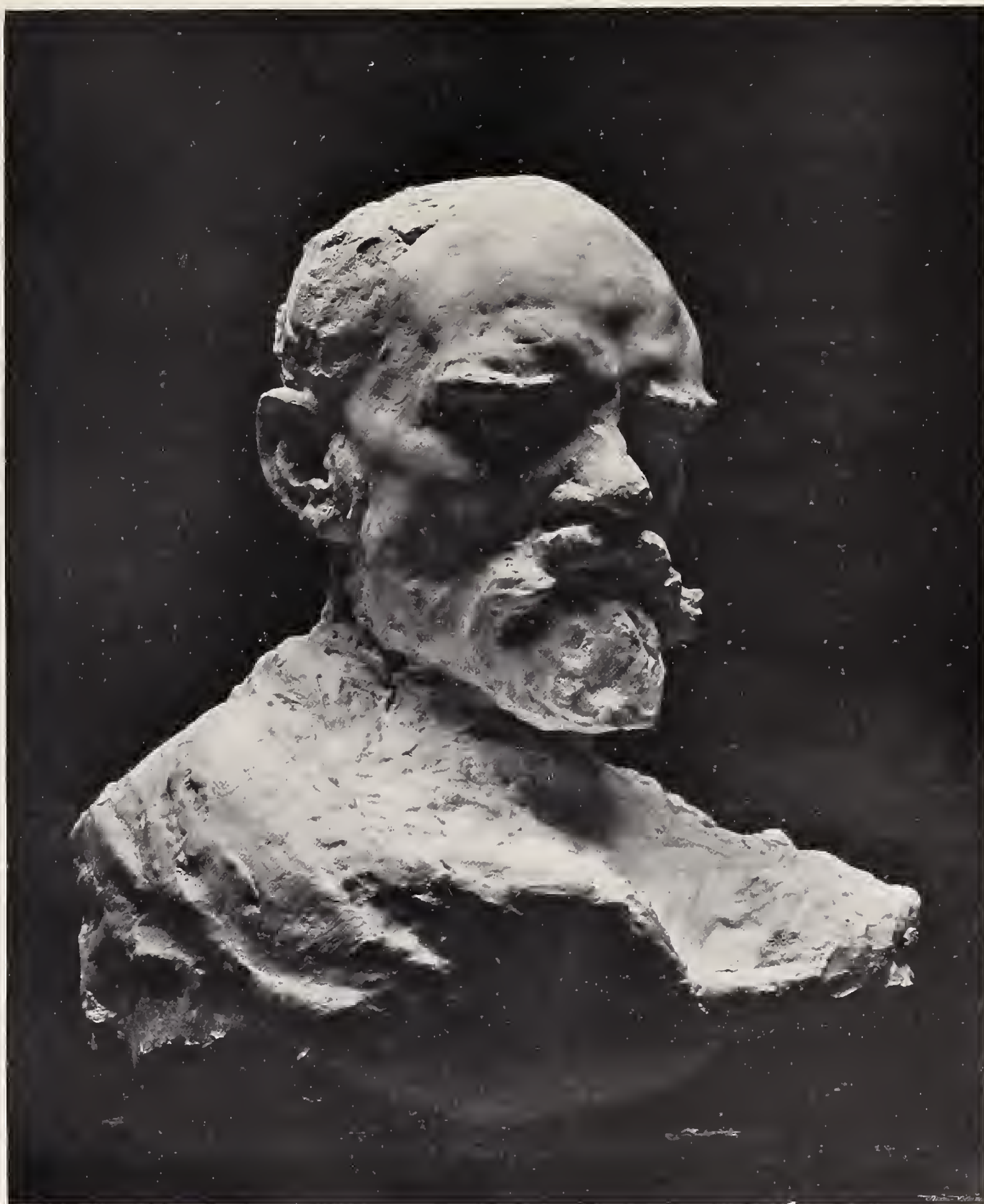
Voda pleská a její zvuky odrážejí se tisícerým echem, jež opakuje: toë toë!

— Půjdeš se mnou? pravím Téhuře, ukazuje jí pozadí.

— Šílíš? Tam dolů, tak daleko! A úhoři? Tam nikdy nikdo nechodí.

A vlnivá, graciésní plískala se na břehu jako mladá osoba velmi hrdá na to, že umí tak dobře plovat. Ale i já umím velmi dobře plovat, a ačkoliv mně to stálo trochu přemáhání, abych se odvážil zcela sám, dal jsem se přece k pozadí.

Jakým podivným zrcadlivým klamem zdálo se mně, že se vzdaluje ode mne, jak jsem se snažil jej dosíci? Ploval jsem stále ku předu a s každé strany velicí hadi patřili na mne ironicky. Jednu chvíli myslil jsem, že vidím plouti velikou želvu; hlava dokonce vynořila se z vody a poznal jsem dvě oči, lesklé a pevně upřené, které mne vyzývaly k boji. — Šílenství, myslil jsem: mořské želvy nezdržují se v sladké vodě. Přes to (stal jsem se tedy v pravdě Maorcem?) mám pochyby a málo chybí a chvěl bych se. A co jsou



JOSEF MAŘATKA.
ANTONÍN DVOŘÁK.

to tam přede mnou ty široké, mlčelivé vlnivé kruhy? Úhoři! — Jak že, jest třeba setřásti se sebe ten umrtvující pocit strachu!

Spustil jsem se kolmo do vody, abych dosáhl dna. Ale musil jsem vyplout na povrch nedosáhnuv ho. Se břehu křičí na mne Téhura:

— Vrať se!

Obrátím se a vidím ji velmi daleko zcela malou... Proč vzdálenost i v tomto smyslu jde do nekonečna? Téhura není již než černým bodem ve světelném kruhu.

Zuřivě a tvrdošijně pokračuju ve svém. Celé půlhodiny pluju: a pozadí jeví se mně stále tak vzdáleným!

Bod odpočinku, nějaká plošinka a za tím stále zírající díra, která vede... kam tedy? Tajemství, jehož se neodvažuju domysliti.

Přiznávám se konečně: bál jsem se opravdu.

Bylo mně třeba dobré hodiny, abych dosáhl cíle.

Téhura samojediná mne očekávala. Její družky, lhostejny, odešly.

Téhura se pomodlila a vyšli jsme z jeskyně.

Třásl jsem se ještě trochu — zimou. Ale ve volném vzduchu ovládl jsem se konečně, zvláště když Téhura s úsměvem, v němž jsem se domníval, že bylo přimíseno i zloby, se mne otázala:

— Nebál jsi se?

Odpověděl jsem jí nestydatě:

— My Francouzi se nikdy nebojíme.

Téhura neprojevila ani lítost ani obdiv. Ale postřehl jsem, že po mně pokukovala zvědavě očkem, zatím co jsem šel několik kroků odtud natrhat jí vonných t i a r é, a vetknout jí jich do chumáče jejích vlasů.

Cesta byla krásná, moře nádherné. Tváří v tvář Moréa tyčila nám své vznešené a velikolepé kopce.

Jak je dobrý život! A s jakou statnou chutí hltá člověk po dvouhodinné lázni prasátko uměle připravené, jež vás čeká v bytě!

Přel. F. X. ŠALDA.



JOS. MAŘATKA.
ITALSKÝ HOCH.



OTAKAR NEJEDLÝ.
Z POHORSKÝCH MOTIVŮ: NEDĚLE.





OT. NEJEDLÝ. Z POHORSKÝCH MOTIVŮ: CHALUPY.—V ŽLUTÉ NÁLADĚ.



OTAK. NEJEDLÝ.
ČERNÝ PRŮVOD.



H. BÖTTINGER.
PODOBIZNA
MALÍŘE F. Š.



HUGO BÖTTINGER.
PODOBIZNA DÁMY.



A. HUDEČEK.
▪ V LÉTĚ. ▪

MAURICE BARRÈS.

PSOVODA Z LAONU.

„— O krásné hrozny z jaspisu, které trhají v noci v sadech Trianských, a které jsou ráno tak svěží a skoupány rosou! Může být rozkošnějšího ovoce k povzbuzení chuti? Nedoufám uzřít zas ty časy blažené.

— Příteli, ta vzpomínka je léčkou ďáblovou.“

Tento úryvek rozmluvy z podivuhodného dramatu Cervantesova: El Rufiàn dichoso, Šťastný ničema, utkvěl mi v paměti tak, že Triana od let nabyla pro mne významu legendarního a jevila se mi jednou z romantických zahrad světa. A také jednou z mých prvních rozkoší v Seville — v Seville, kterou dnes oslavuji výroční slavností, — bylo překročiti žhavý most Quadalquiviru, abych navštívil na druhém břehu předměstí Triany.

Žádné sady, po nařezaných hroznech ani památky! Příroda neosvědčovala tu svou krásnou energii než velkými nahými hochy zlaté barvy, kteří dřímali se svým hmyzem ve stínu svých špinavých stavení. Porcelánka zařízená tam anglickými kapitalisty, kteří chtěli využitkovati neuvěřitelně levné ruční práce, mne pobouřila: ponížení lidu nuceného vytápěti pece v hodinu, kterou po celá pokolení zasvěcovali siestě!

Sledoval jsem zvolna pruhy stínu maje požitek z malebnosti gitan, malých oslíků, nahromaděných odpadků, a zdržuje se při kostelech, vždy svěžích a nepředvídaných. Konečně vraceje se ku Quadalquiviru posadil jsem se unaven na náměstí při vstupu na most ve stínu velkého missionářského kříže. Bylo nás tam ke stu živých tvorů, a nikdo nemyslil než na lehký vánek, slabší než dech vějíře, který se nesl od řeky: modlící se žebráci, ztýraní dělníci čekající na tramvay, polonahé běhny se svými bastardy, prodavačky ovoce; všechno pokryto mouchami a páchnouc rozkladem.

Snad právě tato vůně, kterou, přiznám se, mám vášnivě rád, přenesla mne na benátské kanály, kde jsem cítil stejné květy a stejnou smrt pod mírnějším sluncem. Vzpomínal jsem, že totéž zklamání, jež jsem dnes potkal v ulicích Triany, jsem cítil kdysi na Giudecce, když mne tam zavedla záhadná písnička Mussettova:

U Blažeje a na Zuecca
na zkvetlých lukách trhat verbeny,
u Blažeje a na Zuecca,
tam žít a umřít chtěl bych já!

Ale tak jsem byl nespokojen s Trianou, že bych se byl chtěl okamžitě přenést na tu Zueccu, smutný nanešený ostrůvek, kde jsem přece jasně viděl, že není stopy po verbenách; ale jaká rozkoš nechat viset s gondole ruce zanesené prachem do proudu svěží a šumící vody! . . . A nyní Sevilla kouzlem vzdálenosti dokonala své čarovné dílo. Jeví se mi po roce oplývající leskem. „O krásné jaspisové hrozny ze zahrad Trianských . . . Nedoufám uzřít znova ty blažené časy.“ Ale hlavně chápu nyní odvetu Křižovníka v dramatě Cervantesově: „Příteli, ta vzpomínka je léčkou ďáblovon.“

Benátky a Sevillo, Sienno a Toledo a Kordobo! Buditelky illusí, jichž jsem jednoho dne užil nedbale a s únavou, a které od té doby ďábelským kouzlem vládnete celým mým sněním, hle, v čem jsou Vaše čáry: jako milostné slovo nebo urážka,

jež skanou v ohnivou duši, váš obraz zvětšený časem brzy docela opanoval bytost, která jej na dvě vteřiny pojala.

Ta příliš obchodní, příliš moderní, příliš smavá Sevilla stala se pro mne po roce místem, kde nabyla pro mne ceny dojmutí slova, jež do těch čas byla jen šedými pojmy. Teprve v Seville jsem procítil Marii Padillu, dona Pedra, dona Juana, Valdes Leala, božského Moralesa, slabiky ovšem libozvučné pro každého, ale jež se jiným zdají krátkými, kdežto v cestovateli vzbuzují nevyčerpatelné proudy zmatených pocitů.

Večer je Sevilla mladá, milující a vypjatá; je sladká a šumná jako plesová síň, kde je oranžový sorbet vskutku ledový a kde oči netrpí světlem. Ale před noční Sevillou dávám přece přednost Seville spražené sluncem, neboť slunce zabraňuje vzpomínkám i předvídání a uzavírá v pocit okamžiku.

Tajné a svěží kaple, jež mi otvírali za odpoledních hodin, kdy každý spí, úslužní chlapci, stvořeni, zdálo by se, aby nosili psaníčka nebo i sloužili za komorné, nabízely jste mi tak podivný nábytek, truhly, skříně, nesoucí náruče lilií a poslední květy magnolie, tak že dojem, který jsem si odnesl od vás, je důvěrnost zavřeného bytu, kterým vane tajemství žhavé lásky.

U San Jacinta, právě v předměstí Trianském, vím o Kristu ležícím na prošívané pokrývce, jehož podporují dvě podušky, a trnová koruna leží vedle něho.

Ani v museích Sevilly ani Madridu nenajdete pravý výraz domorodé záliby. Jsou načichlá italianismem. Skutečná rozkoš je tam, kde se ozve pravý nerv španělský, násilný a vskutku hrozný způsob, jenž se zmocní našich smyslů. Tragické loutky španělské, dřevěné, oblečené do sametu, s rubínovými prsteny, co je ve vás zajímavosti, třeba jste se schvalně zahalovaly polotmou, abyste zakryly své stažené obličeje! Goya se svými torery a strhanými čarodějkami nám prozrazuje podobné žáry. Slabě, neboť od smrti a smyslnosti mučedníků on sklouzl až k dramatům býčím a záletnickým. On se zdá posledním rašením vysýchající mízy této racy. Ale zahlédl-li jsem kdy tajemství Španělska, bylo to v hlubokých alkovnách jeho kostelů bez proslulosti, když jsem vzdor mřížím a stínům zbožňoval ty zavánějící loutky, ta svlečená krvácející těla, ta kolena a rozedřené lokty Krista. Kristus je mladý třicetiletý muž, jehož ženy utírají namočeným prádlem.

Rozkoše býčích zápasů a auto-da-fé, promění-li se v methody rozumu, máme asketismus. Podezřívám ty Španěly, že shledávali rozkoš v pohledu na Kristovo utrpení. Nad celým Španělskem slyším ten tvrdý křik, který se zvedal v liduprázdném Cadixu z cirku, kde se tísnil lid a vítal co chvíli pokřikem tryskající krev. Na dlaždicích tak svěžích v Alcazaru Sevillském vdechoval jsem krev, mladou a mocnou krev milenců a ctižádostivců, kteří se tam vraždili; a na těchže dlaždicích, cosi lehkého se tam vznáší a upozorňuje mne, byly rozloženy koberce, aby je změnily na ložnice. Ač byly tolikrát myty a jsou tak němy, nemohou mi přece tyto dlouhé sály odepříti přiznání nejprudšího nervového života, jaký bylo kdy dáno žíti člověku.

Překrásné krajiny španělské, aristokracie světa! Nemluvte mi o Německu ani o Anglii! Jak ji chápu tu baladu, kterou zpívaly v XVI. století seňority Sevillské a Cordobské: „Můj bratr Bartolo táhne na vojnu do Angličan. Přivede mi odtamtud malého luterána s provazem na krku a malou Angličanku, jež bude mou komornou.“ Nám všem daly provaz na krk, ty královny Jihu. „Ah příteli — jak dí případně svatý muž Cervantesův, — ty vzpomínky jsou léčkou ďáblovou.“

Ubohý severan, jehož okouzlila kdysi taková krása, myslím na psovodu pána z Laonu. Jeho život, jak hned uvidíte, je právě jako náš, utopený v prostřednosti zaměstnání a řemeslných styků a osvícený krátkými blesky. Ve sbírce povinností a podivných služebností staré Francie stojí při panství Laonském: „Běžná ženka bude k službám psovody jednou do roka.“

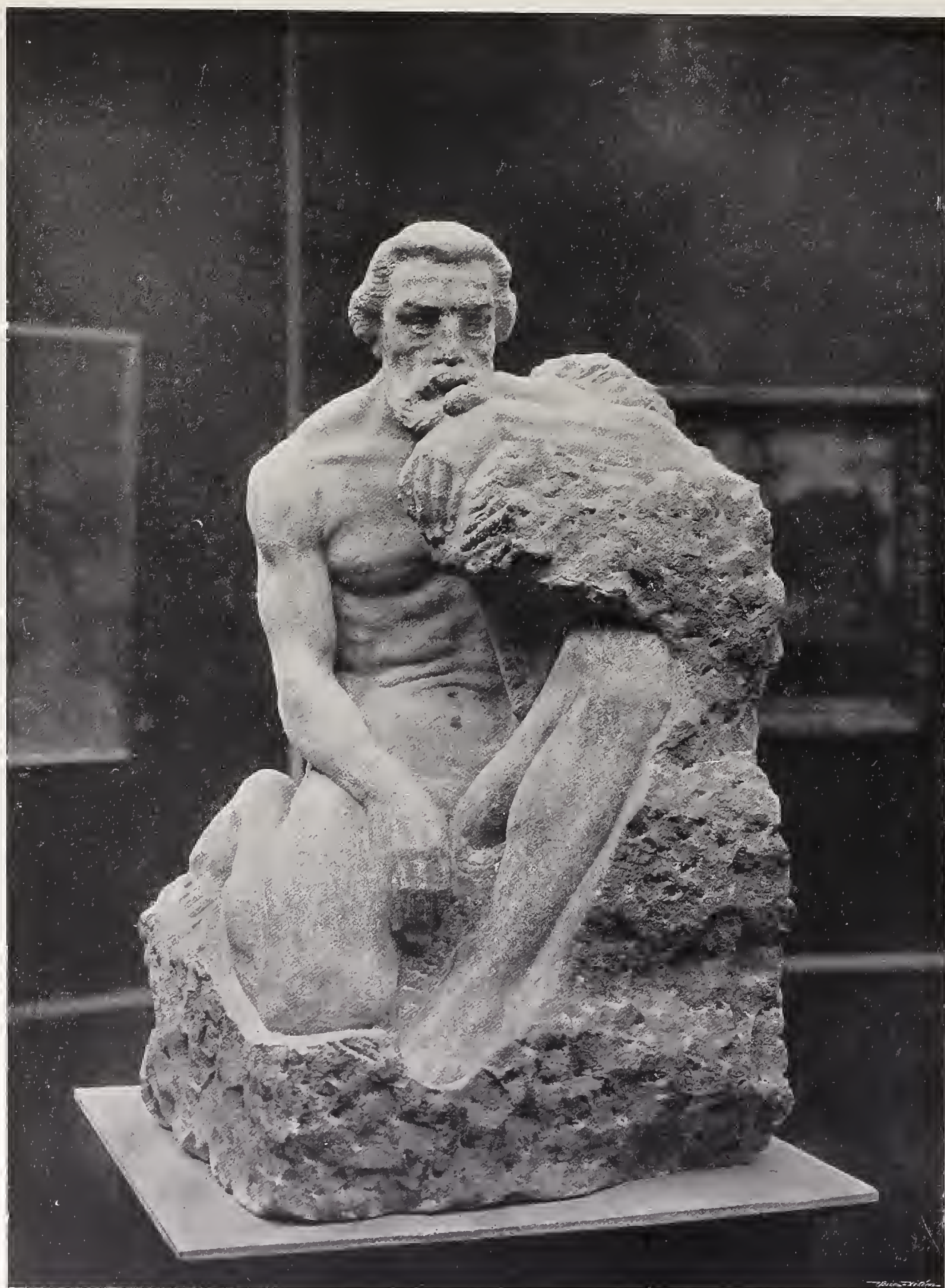
Jednou do roka! Den radosti pro toho ubohého mladíka, zcela podobný datu, jakým je v našich životech styk s těmi velkými kurtisánami Jihu, Sevillou a Benátkami, Siennou, Toledem a Kordobou.

To výroční setkání nevěstky a pážete jaké intensity muselo postupně nabýti v obraznosti toho hocha! Jistě dával pociťovati svým mírným chováním celému psinci jeho sladkost. Po takových okamžicích, stejně jako žádný z nás Severanů, kdož jsme cestovali tam dole, nemohl býti zvířetem.

V květnu 1893.



A. HUDEČEK.
▪ VEČER. ▪



■ JAN ŠTURSA. ■
ZAMYŠLENÝ MUŽ.

ARMAND SEGUIN:

PAUL GAUGUIN.*)

Přes daleké útočiště, jež toužil zase spatřit z lásky, kterou k němu choval, i z opovržení k naší společnosti proti té, která jej obklopuje, nepomysliv nijak na zapomenutí, kterým by zatopilo toto vyhnanství jméno každého druhého, Paul Gauguin, jak plynou léta, potvrzuje se velikým umělcem, jehož vliv v dnešní naší generaci byl značný; jest stále nádherným vychovatelem těchto dnů jako jím bude těm, kdož přijdou po nás, tvůrce a obnovitel starých formulek právě jako autor krásných obrazů, ušlechtilých dekorací, v nichž moudrý duch dovede sbírat dobré vědění. Jako sochař svými řezbami ve dřevě, jako keramik svými kameninami sezřejmuje formule, jež byly neznámy.

Není malířem ve smyslu, jak se mu rozumí, řekne-li se Rubens nebo Frans Hals. Naše myšlenka dává mu toto jméno, srovnává-li jej s Puvisem de Chavannes. Revoluce zabila tuto vlastnost, a poslední století narodivší se s Davidem a Ingresem, nalezlo ji až Delacroixem, Courbetem, Manetem. V jeho prvních pokusech, v obrazech z Martinique, které jsou malovány s láskáním, jak budou později provedeny obrazy z Bretagne, vedení jeho štětce jest stále křepké, plné ducha a vždycky odlišné.

Lze jej vidět v jeho životě obklopeného četnými mladými intellekty, dychtícími po jeho theoriích a hrdými jeho přátelstvím. Jeho příkladem byli povzbuzeni tvrdí pracovníci obrácení k vznešenému cíli. Znamená to, uznati autoritu a logiku jeho slova, zájem, který byl cítěn pro ně, úctu, kterou jsme chovali k jeho charakteru. Tehdy protivou k dnešku talentu bylo si váženo v té vesnici Pouldduské, která se podobala zahradě Platonově. Umění mistrova a jeho žáků přetvořila rychle sprostou hospodu v chrám Apollinův: zdi pokryly se dekoracemi, jež uváděly v úžas řídkého pocestného a žádného povrchu nebylo ušetřeno, vznešené sentence rámovaly krásné kresby, z oken krčmy stala se oslepující malovaná skla.

Tam Bernard diskutoval nové theorie, Filiger vynášel na světlo náboženské primitivy, Sérusier hledal charakteristiku bretoňského sedláka. Zde jest de Hahn, který naslouchá dobrým slovům, jeho gnomovská figura opakuje se v zajímavé skulptuře, vykrojené ve špalku dubovém, v jedné z nejkrásnějších a nejživějších, jež vytvořil Gauguin. Dřepě v kterémsi koutě, de Chamaillard zkouší své první pokusy a maluje se zuřivostí, které již neztratí.

Můžeme žasnouti, nepřehlížejíce Lavala, který zemřel příliš mlád pro rozkoš našeho zraku, že žádný z jeho žáků ho nenápodobil a že nebyl sledován vůbec žád-

*) Přinášíme tu článek, v němž jeden z nejmilejších žáků velikého francouzského mistra vypsal jeho vliv na skupinu umělců v Pont-Avent a charakterisoval výmluvně a hluboce povahu, dílo, nauku i genia svého velikého přítele a učitele. Článek Seguinův byl psán v roce úmrtí Gauguinova, ale před ním; vyšel v březnovém až květnovém čísle revue L'Occident r. 1903.

Armand Seguin jest dnes již také mrtev: zemřel na počátku r. 1904 po dlouhém utrpení souchotinami v pustém koutě Bretagnském, chud a sám, stár necelých třicet pět let; zemřel v něm předčasně krásný malířský talent, který se nemohl plně projevit a vyžít v díle, hlavně vinou vnějších poměrů. F. X. Š.



J. ŠTURSA.
REFLEXE.

litoval jsem tohoto rozhodnutí, že neznám krajinu, jejíž kouzlo mi vyprávěl každý den, že neznám zemi, již symbolisuje slovo Noa-Noa, šťastný ostrov snů a krás, na nějž se uchýlil Paul Gauguin, podoben lvu, který se vrací do svého doupěte, když byl skončen zápas po dobytém vítězství.

Ubohý veliký přítel! Jeho postava zůstane mi vždy v paměti, i tehdy, kdybych neměl rozkoš, spatřiti ji zase kteréhosi dne. Jest to sladká naděje, již chovám od sedmi let; byl bych rád, aby se splnila, zajisté vítanější než jiné, jež nás budí každé jitro, jež se rodí z různých vášní a z rozličných touh, jež nám diktuje nutnost jako pýcha. Jest pravda, že mohu nakresliti jeho široké čelo, jeho modré oči, jeho nos, jehož tvar připomíná zobák orlí. Jeho jemná ústa pod vousem již šedivým. Slyším jeho hovor sladký, hořký, láskající, svévolný, vždycky bohatý obrazy, a nikdo, kdo jej znal, nedovede zapomenouti jeho smíchu, který zní ještě v mých uších, smích sonorní dobrotou, smích umělce šťastného životem, zaujatého velikostí a krásou, smích také sarkastický, ale prostý všeho záští, který kousal, válčil, bouřil se, bojoval za jeho Umění.

Vynalézal všecko. Vynalezl svůj stojan. Vynalezl způsob, jak připravovati svá plátna. Vynalezl postup, jak reprodukovati aquarelly. Taktéž slavnou loď, která nebyla nikdy postavena, ač se měla vysmívati ztroskotání! Tak vynalezl také svůj bizarní oděv, astrachánskou čepici, ten nesmírný tmavomodrý plášť, jejž držely vzácné ciselury a pod nímž jevil se Pařížanům jako nádhery milovný a gigantický Maďar, jako Rembrandt z r. 1635, když kráčel volně, vážně, opíraje se rukou v bílé rukavici, se stříbrnými kruhy, o hůl, kterou sám dekoroval.

Vynalézal-li všecko, dekoroval také všecko způsobem uměleckým, zábavným a vždycky se stylem. V době, která se mně zdá dnes vzdálenou, a která nám byla dobou dobré práce, naše schránky na

ným napodobitelem, kdy naše zraky setkávají se ve výstavách jen s falešnými Pissary, s plagiaty Moneta a Renoira, s kopiemi Cézanna a někdy Odilona Redona. Byla by v tom látka k užitečné diskussi, kdybychom hledali důvody tohoto faktu. Nechtěje říci, že by jeho Umění intelligentní myšlenky, synthesy zamilované do linie, odvozované harmonie ve všeobecném zahalení arabesky mohlo odpuzovati některé nebo že jeho díla posud malého kursu, nechápaná vulgárností, byla by od něho odvracela všecky, kdož vidí v penězích cíl života, mohu tvrditi, že autorita mistrova byla tak zjevna, že bylo pochopitelno, prchalo-li se před ní z kontradikce. To jest také vlastní důvod, který mně zabránil, že jsem jej nenásledoval na Tahiti; zatím

barvy, naše stojany, naše slaměné klobouky a naše dřevěnky byly opravdové zázraky podle naší skromnosti. Ale on vítězil lehce v tomto zápase a my jsme jej prohlašovali dobrovolně vítězem, poněvadž byl vždy dokonalým dekoratérem. V tomto smyslu utvrzuje se velikým mistrem. Touží-li po tom, linie ukazuje se učelivou, ohebnou, lichotivou, aby se mu zalíbila, barvy před jeho vůlí zpívají své vlastní valeury v šťastné harmonii, aby slavily vášeň, kterou k nim pociťoval. Vidím ji velmi krásnou, uskutečnil-li svoje naděje, chatrč na Tahiti, kterou podpírají široké sloupy tepané a malované, v níž jest srovnán nábytek, který si předsevzal konstruovati, jako chtěl učiniti se všemi předměty běžného života. Na zdech představuju si obrazy, jež jsou radostí a sluncem.



J ŠTURSA.
CESTOU.

Jak živým bylo by utrpení tohoto umělce, kdyby se vrátil z dálky mezi nás! Jeho hněv by byl veliký, kdyby viděl naše kavárny, naše afiše, výklady našich kupců. Pro slávu nového umění lupiči jej přepadli a okradli; a pak z vděčnosti a aby nebyli podivíny v této šťastné době, popřeli moc jeho díla, jako se stalo s námi v ryjbě a v malbě.

Je mi trapno, hledím-li na moderní tisk. Tuší-li Gauguin, že stylisace květin, na niž je škola tak hloupě ješitnou, se probudila jeho úsilím? — což škola neví nebo nechce uznati. Z jeho umění skutečně nádherného, jak se sluší, jež mělo tu pravou aristokracii talentu, která se jmenuje styl, nadělali ničemné bezbarvé hračky: nevkusné cetky, které lid, mezi nímž žije, by zaházel do oceanu.

Tyto růžové, tyto modré, tyto zelené a fialové, které trpí přes svá pestrá adjektiva nejstrašnější bledničkou, tyto domýšlivé formy nejzoufalejší neharmoničnosti, stejně ve Francii jako v cizině, plynou nicméně ze stejného pramene krásy, pocházejí z jeho úsilí a z jeho lásky. On, který se chtěl v sochařství vyhnouti vydutinám a cítit jen relief příjemný hmatu, neupadl by v zuřivost vida tento vyprázdněný, vyřezaný, se všech stran proděravěný nábytek? nejmenší dech porazí některé kusy, a jiné, ohromné, žádají Herkulské svaly, aby se hnuly s místa. To tak pro snoby! Měl o tom tušení a snad se tomu usmívá tam dole u zlatých řek, jako se tomu smával na pobřeží v Pouldu, zahalen ve s.é paréo stkvěle červené, prorokuje všechny příčiny tohoto úpadku, neboť jeho duch předvídal nevědomce a hladovce úspěchu, kteří z mody nebo ze záliby chtěli zlíbivěti naše pokusy. Co tak mluvil, jeho ruce, které jsou velmi krásné, stavěly v písku nesmírné bas-reliefy.

*

Maurice Denis napsal před osmi roky ve článku, který mi vlídně věnoval, že škola Pont-Avenská bude jednou tak slavná jako Fontainebleauská; soudím dnes, že má ještě více důležitosti, že její úloha byla mocnější a většího vlivu i vyšší, pomyslím-li, že nejenom dovedla malířství zpět k věčné a nezměnitelné logice svého umění — když nabyla síly, aby opustila neplodné theorie impressionistů — ale že dala i své formule národům cizím, obnovila způsoby zapomenuté a snad pohrdané, změnila od základu moderní dekoraci. Ani největší naivnost nemůže nám vyčítati zástup řemeslníků, který nás následoval neznaje nic z našeho hledání, z mathematických zákonů poměrů a moudrosti lidské, jichž vkus připomíná Gounoda, který chtěl učiniti Bacha poetičtějším. Jich genius proti mému předvídání mne nutí, abych dával přednost akažuovým almarám, v nichž si libovali naši otcové, před nábytkem, jaký oni vyrábějí. Lituji, že nemám před sebou strašné myšlenky Wagnerovy, jež se jich týkají; byly napsány v Pouldu smaragdovou barvou na zdech hostince a hrozily strašnými mukami na věčnosti všem, kdož prostituují umění, jež jim svěřil Bůh. Gauguin býval nádherný, vzpřímen jako mocný strom, posměšný jako anděl, který se zatratil svou pýchou, když deklamoval ona slova vyřknuv napřed jméno Besnardovo Odpouštěl ochotně Bouguereauovi.


J. ŠTURSA.
PUBERTA.

Jeho žáci ho obklopovali, všichni žádostivi pravdy, mladí a ohniví; později v Pont-Avenu, O'Conor a já jsme se stali jeho přáteli. Budu mluviti o všech na jiných stránkách, povím Umění těch, jež miloval a kteří byli soudruhy mého mládí: Denis, Bonnard, Vuillard, Verkade, umělci to praví, milovníci hledání, znalci techniky; žádné záští nerozdělilo nás navzdory času, naše duše se stejným ohněm je dojata krásou, naše stisknutí ruky je stejně bratrské jako kdysi. Ale mám mluviti o našich společných snahách pro ty, kteří o nich nevědí a pro těch několik, kteří vědí nebo chtějí poznati tuto rozhodnou epochu našeho francouzského umění. A ihned, pro přesnost, shledávám pod svým perem jméno Paul Gauguina, jenž byl sladký mistr, jak stojí psáno v Božské Komedii a jak Dante říkával o Virgilovi.

*

Roku 1885 žilo snad deset umělců na světě a deset jiných, — myslím, že přeháním — je snad mohlo chápat; z oněch jedním z největších byl jistě Vincent Van Gogh. Dnes se to rádo uznává, příliš pozdě pro radost, kterou by byl on z toho měl a která by byla jen spravedlivou mzdou jeho práce. Ctím v něm obdivuhodného visionáře barev, které se třpytí kolem nás a jež chtějí napodobiti naše vyhaslé palety, obdivuji pudového objevitele vzácných harmonií, znám toho vášnivce genia, jeho žár, s jakým maloval obraz za dopo-



JAN ŠTURSA.
PODOBIZNA

ledne, i jeho vytržení nad Žlutou, jeho Bohem, jeho pokladem, jeho sluncem, jemuž adresoval svoje největší chvály.

A proto bych nemohl věřit, i kdyby můj zrak nepotvrzoval moji myšlenku, že jeho kolorit je založen na theorii o komplementerních nebo odvozených barvách. Ne že by je byl neznal nebo jimi pohrdal. Bylo by nesprávno přičítati mi toto mínění za zásluhu, neboť moje mládí znalo jeho diskusse s Gauguinem, které se protahovaly pozdě do noci.

Ale jeho vášeň na ně zapomínala a jeho talent nemohl je uznávati za absolutní zákony. Táž úvaha hodí se i na Henryho de Groux, posledního našeho romantika.

V té šťastné době, která slavila Cézanna, Redona, Degase, Renoira a tropila si žerty z Institutu s úsměšky velkých dětí, kterými jsme byli, bylo potěšení z ohlasu tak živé, že stačilo říci Van Goghovi jméno Chamaillarda, jeho obdivovatele, aby mu poslal jednu ze svých nejkrásnějších prací. Vídám ji každý den s větší radostí nežli



B. WACHSMANN.
■ VEČER. ■

den před tím. V té velmi prosté krajině Vincent, když nám vylíčil starý mlýn, který se zvedá na pláni zalité sluncem, připomněl si náčrtky Rembrandtovy, upřímnost Van Ostadeovu, jako se rozpomenul na Japonce. Barva posmívajíc se úsudkům, které ji odsoudily, osvědčila se velmi krásnou pod patinou času, harmonie zůstala nádherná, spolehlivě pevná, a v mých očích aspoň je to beze všech theorií, projev obdivuhodného koloristy. Že by byl měl Van Gogh vliv na Gauguina, nemyslím: právě naopak on si často připomíná Milleta a Pissara anebo lépe řečeno Pissara, který se často inspiroval Milletem; Ingres, kterého měl obdivovati, kterého pozdravil, jmenuje ho Triumfatorem jako největšího mistra XIX. století, měl na něho vliv teprve později; jeho lásku ke kakémonům lze snadno uhodnouti, je zřejmě naturalistou, užívá bázlivě komplementerních barev, jeho elegantní kladení štětce připomíná nám, že třeba nikdy neužíval pointillismu, analysoval přece tuto methodu, kterou opouštěl Emil Bernard; karakteristika věcí ho zajímá, synthesa, kterou posvětí jeho talent později pro budoucí slávu deformace drahé Capiellovi a Semovi,*) se sotva projevuje v jeho tehdejších dílech (1887).

Opouštěje Francii, aby dosáhl společně s Lavalem břehů Martinique, Gauguin zanechává za sebou zbytečná zavazadla vědeckých theorií, jež byly drahy impressionistům. Když se vrátil (1888), když ho Bretagne přijme jako jednoho ze svých synů, který ji bude nejvíc milovat, dívá se na mistry a vzpomíná si na Cézanna. Jeho pokoj krášlí Manetova Olympia, kterou bude obdivovat stále a kterou bude jednoho dne kopírovati; Botticelli mu opakuje

*) Mladí karikaturisté.



B. WACHSMANN.
■ ZÁTIŠÍ. ■

Triumf Venuše a milostné hledání linie, pobožnost primitivů ho dojímá ve Zvěstování, jež maloval Fra Angelico da Fiesole, tisky Utamarovy zdají se usmívati před vážnými Puvisi de Chavannes. Na stole časopisy; opakují na každé stránce jména Alberta Auriera, Charles Morice, Moréase, Stuarta Merrila a Petra Quillarda; těžký svazek Baudelaira, Salony Sara Peladana je udržují v pořádku.

Cítě, že jsou absolutní zákony, jichž má poslouchati Umění, které mu dodávají noblessy a upevňují jeho velikost, tuše důležitost kresby a valeuru, byl by dovedl sám definovati všechny tyto theorie, které mu vnukaly úvahy, učiniti z nich výběr moudrosti v tom zmatku ideí, které vyvolávají, v té znepokojivé hodině přeměn a hledání, kterou jsme my tehdy měli nastoupit? Rád tak myslívám. Ale tu se setkává s ním Emil Bernard, jeho mládí je bohato věděním, i on byl přítelem Vincentovým, jeho oči viděly nádheru Louvru, obdivovaly staré skulptury bretoňské, pochopily synthesu, jež je ovládá. Třeba že mnoho pracoval, jeho volný čas dovolil mu naslouchati umělcům, kteří chtěli uniknouti rutině, jeho paměť opakuje mu Curiosités Estétiques,*) Historii italského malířství a ještě užitečnější Umění a Krásu od Lamennais. Ze setkání těchto dvou intelligencí vytryskne světlo a vytvoří se Škola Symbolická.

Pravda je, že Emil Bernard, oprávněný více než kdo jiný psáti o této periodě našeho Umění, jehož byl jedním z nejlepších representantů, podržel velký vliv na Paul Gauguina, stejně jako později na mne. Měl jsem rád jeho hovor sladký a bystrý, chystám se vylíčiti dobu, již mi zpříjemnila jeho přítomnost. Jich malby, založené na stejných principech, nejsou si nikterak podobny, což by i bez jiných důvodů dokázalo, že každý umělec má být pudový a že theorie jsou pole neplodná pro toho, kdo nemá ve své moci onen dar. Pro jiného není žádná barva nepřátelská a talent dovede nejvzdálenější tony učiniti harmonickými a spojiti je v šťastném objetí. Všechny zákony o barvách komplementerních, odvozených a následných se tak sřítí. Mathematicky jsou správné a osvědčí se zcela falešnými u malíře, kterého nenavštívilo božské povolání. Až uplyne deset let, uzná-li pak zvyk i dobrý mrav šťastnou harmonii, jež vládne v Ingresově Odalisce a kterou popírá dnešní dav, právě jako se popadal za boky o výstavě r. 1889 tím hloupým, hlučným a zlým smíchem — jenž uráží umělce a který by byl zarazil dobrý rapír Benvenuta Celliniho — před obrazy Gauguina, Bernarda, Filigera, Lavala, tak jasnými, tak kladnými a velmi krásnými, jimiž se ještě dnes raduji ve vzpomínce.

Bylo to Bretoňsko v celé své vznešenosti, a musím se přiznati, krajina, na niž hleděli denně, usnadňovala podivuhodně hledání synthesy a charakteristiky, cíle to jich tužeb. Kraj poulduský je stále nádherný; tehdy se zvedala v nížině hospoda osamělá a hned při ní obydlí, jehož první poschodí sloužilo za velké atelier: kolem půda, jejíž kostra se pevně značí; kamenné zdi obkreslují pole, jež uzavírají, tvoří výplně červené, zelené, žluté a fialové dle ročních dob, hodin a časů denních; stromy na nebi otiskují se černě, jedle tyčí svou rovnou linii, oklestěný dub připomíná podivná zvířata, skála pod neustálým tesáním vlny zachovává formu neznámých oblud, jež snad kdysi hostila, pěna vlny tvoří bílou arabesku na modři moře. Celá příroda k nim mluvila. Pravila jim: „Pozorujte jednoduchost prostředků, jichž užívám, abych dobyla krásy a velikosti, a nechť vaše oči, zatemněné kdysi od Chevreulů, spatří dnes pravdu. Hledejte, odkud pochází dojem, jejž cítíte, a nepracujte, pokud jste nenašli jeho důvody. Moje dílo se vám líbí, je nesmírné, resumujte je tedy. Na tuto půdu jsem postavila silné muže a energické ženy, jejich šaty jsou přísné a podobné mojím. Střídají bělost šátku s černí šatstva; když pracují, křivka jich obrysů zdá se vám tím ladnější, že je vyvážena vertikalou mých linií. Modř jupky snáší se s oranží zástěry právě tak, jako se snoubí zeleň mých stromů a červeň mé půdy, zlato vřesu prostírá se po fialovém granitu. To je věčná kniha, ve které máte čísti!“

A oni se pokusili a chtěli rozluštiti hádanku, co se staří mistři usmívali na ně dobrácky.

(Pokračování.)

*) Kniha kritik Baudelairových.

KRONIKA.

MORALISTICKÉ NÁSILNICTVÍ.

Pan Laichter jásá: namluvil si šťastně a namlouvá svým čtenářům, že jsem v 3. čísle „V. Směrů“ kapituloval. Vždyť prý nepíšu již ani proloženě „neměnitelné pojmy dobra, pravdy a krásy“: tedy ústup na celé čáře! Opravdu, zapomněl jsem snad podtrhnout ta slova. Ale: jest to, může to být argumentem ve sporu mezi literáty a estetiky? Snad mezi typografy — ještě. V tom jest tak celá myšlenková úroveň p. Laichterova: velmi krátkodechá šablona.

P. Laichter jest z těch lidí, kteří, jakmile nedovedou otázku domyslit, obviní protivníka z rozporů, dvojakosti, z ústupu. Měli by však obvinit vlastní krátkodechost: je-li cesta dlouhá, neznamená to ještě, že jest špatná, a rozdělím-li si ji pro vlastní slabost, neplyne z toho ještě, že jest silnice přerušena. Ne, silnice je dobrá a rovná — žádá jen silných chodců.

Zdá se, že p. Laichter nedoslýchá nebo — nechce slyšet a rozumět. Musím tedy věc zopakovati.

Napsal jsem v 3. čísle doslova:

„Pan Laichter míní ušlechtile, že jest to (rozuměj: krása) věčná transcendentní hodnota. Budiž. Věřím tomu také. (Věřím podtrženo.) Ale opakuju: věřím. Jest to předmětem mojí víry nebo mé metafysické naděje — ale ne historického a empirického poznání.“

Pan Laichter zamlčel větu: Budiž — vyškrtnul si podtržení slova věřím (jako protivy k: vím) — on, který dbá na tyto typografičnosti tam, kde jsou bez významu — překroutil tak neslušně moji myšlenku a tvrdí nyní: p. Šalda byl nucen přijmout po mých výkladech můj názor; má jej teprve od 3. čísla „V. Směrů“, v 1. čísle ho ještě neměl.

Nuže, lituji velmi p. Laichtře, ale já mám ten názor léta a léta, dávno před 1. číslem a nejen to: můj názor ze 3. čísla není názorem p. Laichtrovým, jest mu diametrální a protivný — nemohl jsem ho tedy od něho přijmout.

Moje myšlenka v 3. čísle jasně pronešená jest tato:

I když věřím a právě proto, že věřím v transcendentní hodnotu krásy (to jest v krásu, která jest sama sebou dobrem a pravdou) — nemohu myslit a soudit jako p. Laichter, nemohu moralisticky kritisovat, nemohu odsuzovat a mentorovat ve jméno této transcendentní hodnoty, nemohu ji konfiskovat pro svoje prospekty a kritiky, nemohu jí provozovat literární politiku, nemohu jí kritisovat žádný rozvoj a ničí rozvoj!

Rozumíte již, pane Laichtře?

A proč ne? Právě proto, že jest to hodnota transcendentní, předmět mojí nejvyšší a poslední naděje — a ne kriterion rozumové, empirické, vývojové, praktické. Dělám-li to, dopouštím se toho, čeho se dopouštěla v dobách svého úpadku církev katolická, když svoji naději věčné spásy rozměňovala v praktické odpustkové kupóny — téhož, doslova a do písmene téhož, pane!

Rozumí již p. Laichter? „Budiž“, napsal jsem: Připusťme názor p. Laichterův (jest to i moje víra) — tím pošetilejší a absurdnější jest pak jen jeho kritická theorie a prakse. Taková byla, taková jest moje myšlenka nejen ve 3., ale i v 1. čísle „V. Směrů“ a — dlouho před nimi.

Pan Laichter tvrdí, že jest transcendentní krása (věčná, neměnná) a že člověk k ní evoluje, dovíjí se jí. Nuže: nonsens, opakuju. O transcendentní kráse nevím nic, než že jest

absurdností se stanoviska empirického poznání — právě proto musím v ni věřit nebo doufat náboženský (mohu-li). Nevím o ní nic: jest cosi mimo čas, mimo prostor, mimo kausalitu, mimo dosah všeho a každého poznání; jak tedy mohu vědět, že se k ní člověk dovíjí a kdy se k ní člověk dovíjí: kdy se jí přibližuje, kdy se jí vzdaluje?!

Tvrdí-li p. Laichter, že jest „vtělena v řádu světa", že „svět stvořitelův jest ovládán mravním řádem" a že umělec musí dovést k němu se přiblížit, podat jej, vyčíst jej jaksi — vrší nové rozpory na rozpory staré. „Svět stvořitelův", příroda nebo vesmír (z nichž čerpal p. Laichter své argumenty v 2. seš. N. Doby), jest předmětem mého poznání a každý bystřejší intelekt poznává v něm jen rozlad, rozpor, nesvár. Trojice dobra, pravdy a krásy není tu sjednocena (opakuju z 3. čísla V. S.), nýbrž žalostně rozdělena a znesvářena. Všichni větší básníci, všichni větší filosofové, všichni myslitelé a pozorovatelé se v tom shodují a vždycky shodovali — a čím hlouběji sestupuju do přírody, tím jasněji to poznávám. Řádu mravního v ní hlubší pozorovatelé, ať básníci, ať myslitelé, nenalezli — a právě proto jej musili postulovat, ať ethicky, ať estheticky, ať nábožensky. Ne že jest v světě stvořitelově harmonie, vzniklo umění (kdyby jí bylo, nebylo by ho třeba) — nýbrž naopak: poněvadž jí není ve světě, musil stvořit člověk umění s jeho harmonií, nikterak nevypozorovanou z přírody nebo vesmíru, nýbrž postulovanou jako ideální protest proti disharmoniím života a přírody.

Pan Laichter jmenoval ve svém posledním článku Kanta: nuže, o tomto idealistickém paradoxu může ho právě Kant poučit, Kant dobře čtený a pochopený.

Mně, opakuju, způsob myšlení p. Laichtrova není idealismem, nýbrž, jak jsem již pověděl v 1. čísle V. Směrů: pseudoidealismem. Jemu jest harmonie cosi úžasně snadného, pohodlného: on nevidí dissonancí, protiv, rozporů, nesvárů. Ale takováto slepota není idealismus. Naivník není ještě idealista. Idealismus naopak znamená viděti hlouběji než jiní do svárů a sporů a trhlin, nelogičností a nerozumností světa a přes to zharmonisovati jich ne harmonií mělkou a slovnou, nýbrž vyšší synthesou, v níž jsou vykoupeny. Idealista pracuje jinými dimmensemi, myslí jinou vášnivou a paradoxní logikou než p. Laichter. P. Laichter je z těch krátkodechých myslitelů, kteří končí tam, odkud mají vycházet, a kteří podmínky myšlení berou již za cíl: on nalézá hotovými již hodnoty, které se teprve musí stvořit, a harmonii na místo na konec, klade již na začátek — bere ji za východisko.

Jest pravda, že umění nese se za harmonií že harmonie jest konečným cílem jeho tvorby. Ale harmonie ta má cenu, jen pokud překonává a vykupuje dissonance a rozpory, a čím hlubší a vášnivější jsou rozpory ty, tím větší její cena. Ani duchové největší nedonesli se v některých svých dílech harmonie: tak byly hluboké propasti, jichž se dobrali v životě a světě, tak hluboko sestoupill do nesvárů ustrojení světového: platí to v řadě případů o Goethovi, v řadě případů o Shakespearovi. Naproti tomu řada lidí malých a maličkých harmonie se dopracovala a lehce, bez zvláštní námahy, skoro pohodlně. Proč? Poněvadž jako p. Laichter neviděli obtíží a nesnází, necítili rozporů, přezírali je ve své krátkozrakosti. Viděli již ve světě, jako p. Laichter, vtěleny hodnoty pravdy, krásy a dobra — jim harmonie byla snadna: okreslili do svého díla jen svoji naivnost a nevědomost — a harmonie byla „stvořena".

Neboť, p. Laichtře, nad vodami, nad nimiž se kdysi vzášel duch boží, vznášívá se dnes příliš často jen bublina, která se domnívá o sobě, že jest strašně harmonická, kdežto jest v pravdě jen prázdná. („Přemyslete si to", prosím!) A ten poukaz do výše, jímž má býti podle pana Laichtra dílo umělecké, může býti velmi snadno prázdné kazatelské gesto, naučené theatrální gesto, hnusné a odporné gesto, p. Laichtře, a jest jím všude tam, kde umělec neprošel dříve hlubinami rozporů, kde jich nepoznal, kde v ně nesestoupil!

A já cením tisíckrát víc umělce jako Przybyszewskiho, kteří zahleděli se tak neúprosně do rozladů a rozporů světa a života, kteří sestoupili do nich tak hluboko, až se jim tím znemožnila harmonie, ať jen ona pouhá pohodlně-laichtrovská, ať skutečná, opravdový esthetický postulát. Stojí mně výš, tisíckrát výš než řada prostředních a průměrných, kterým dosíci této zdánlivé harmonie bylo malou obtíží a malým napětím! Je-li to zde kritický relativismus, pane Laichtře, je-li to zde rozdvojení, eklekticismus — pak ano, tisíckrát ano, milý pane: jsem na něj hrd a neslevuju s něho ani mentu. A kdyby p. Laichtrovi nebyl jeho moralismus pouhou šablonou, kdyby byl mu živou myšlenkou, kterou umí myslit, musil by hluboko poklonit se Przybyszewskému i se svého stanoviska prakticky moralistického, cizího esthetickému hodnocení: pro jeho odvahu, s jakou dovedl se zahledět do dissonancí a rozladů světa a života, pro jeho nebojácnost, s jakou dovedl do nich sestoupit, pro jeho poctivost, s jakou jim dovedl dáti výraz — nepovoluje svodům líbivosti a laciného pseudo-idealismu.

Za dekadenta „par excellence“ prohlašuje p. Laichter i Gauguina. To jest docela ve stylu jeho moralistické šablony — ovšem jen šablony. Gauguin stojí i jako člověk i jako umělec příliš vysoko, aby na něho doletěla urážka p. Laichtrova. Nazvati Ganguina dekadentem může jen nevědomost nebo zloba: v pravdě byl to klassik pozdě narozený, jenž přišel do věku příliš surového, roztříštěného a prolhaného, duše, do níž zapadlo něco z harmonické a eurytmické čistoty Poussinovy a snad až Rafaelovy, umělec, v němž kryla se síla s jemností a něhou jako jen u největších, duch zvučící harmoniemi jako věrný a spolehlivý nástroj, a při tom člověk do krajnosti poctivý a opravdový, který, když poznal, že nemůže žíti v evropské pseudo-civilisaci po zákonech své bytosti, měl odvahu vyjíti z ní a žíti jinde po svojí pravdě beze lži. On, člověk smyslů tak bohatých a čistých — dekadentem! On, umělec tak přetékající něhou, který tvořil z milosti chvíle jako málokterý druhý — dekadentem! On, který nemohl žíti životem disharmonickým, umělým, rozděleným — dekadentem! A zase: kdyby byl p. Laichter opravdovým moralistou, který umí myslit moralisticky, musil by se poklonit pravdě a upřímnosti této duše Pan Laichter může být kliden: Gauguin jest tak opravdový muž, že většina dnešních moralistů, abych užil jeho slova, není hodna podati mu vody.

Tedy: s p. Laichtrem se neshodnu ani theoreticky, ani prakticky — a jsem na to hrd.

A aby bylo docela jasno mezi námi: dekadentem, opravdovým dekadentem ve vlastním smyslu slova jest mně p. Laichter sám. Dekadentem, to jest: slabochem i barbarem současně. Nemyslí čistě, mate dvojí a trojí sféru, nezná smyslu a dosahu svých kriterií, neumí jich ani applikovat — jsou mu šablonami.

Kant snad mu něco platí, zdá se alespoň, i cituji mu jeho varovná a odsudková slova: „Es ist nicht Vermehrung, sondern Verunstaltung der Wissenschaften, wenn man ihre Grenzen ineinander laufen lässt.“ To řekl Kant o vědách — tím více platí o umění na jedné straně a o praktické morálce, nebo vědeckém poznávání na straně druhé.

Pan Laichter vnáší do esthetiky kriteria jí podstatně cizí, kriteria prakticky-moralistická nebo vědecky - generalisující. Obojí jest těžký blud. Umění jest cosi sui generis, říší pro sebe. Umění není říší praktické mravnosti a činnosti, jest čímsi čiře theoretickým, soustavou konvencí. A po druhé: umění není říší vědeckou, nemá nic sevšeobecňujícího. Umění jest říší zvláštního vzhledem k jeho zvláštnosti — říší jednotlivin svérázných, sobě nepodobných. A umění, opakuju to s celým důrazem, má i svoji zvláštní ethiku i svoji zvláštní logiku; tato ethika není praktickou morálkou, tato logika není logikou poznávání vědeckého! Logika umělecká jest logikou instinktů, pracující po tmě jaksi a hmatem. Pan Laichter míní, že i já jsem moralistou, moje kniha „Boje o zítřek“ jest prý jediným moralisováním; p. Laichter se klame. Uznávám ethiku uměleckou a ve svojí knize často ji vyšetřuju — ale odlišuju ji velmi přesně a určitě od morálky, ethiky praktické. V „Uměleckém paradoxu“ vyložil jsem ji z antiracionalistického rázu umění — z činu v protivě k práci — jako cosi úplně odporujícího klidné pokrokové morálce vědní nebo civilisační. Cituje-li pan Laichter „Boje o zítřek“ a dovolává-li se jich — musím žádat, aby jich znal a nepodsunoval mně theorie, které nejsou mými: nenapsal jsem svoji knihu přes den, přemýšlel jsem mnoho o každé její větě, i mohu žádat, aby byla alespoň pozorně — čtena. Když diskusse, tedy diskusse a ne klepaření. Jinak by sotva mohl p. Laichter mluvit v obojím článku o mojí „Nové kráse“ způsobem, jakým to činí: i kdyby nerozuměl článku, vyvarovala by jej poznámka, kterou jsem k němu přičinil — neboť mám již svoje zkušenosti, české zkušenosti se svědomitostí a loyalností kritiků a interpretů.

Opakuju: umění jest mně něco skrz na skrz individuálného, svět zvláštností jako zvláštností. Umění jest mně cosi skrz na skrz jedinečného: každé dílo jeho projevem jedinečné duše, neopakující se nikdy. A musí proto býti poznáváno i kriticky zvláštním, jedinečným poznáním: nesmím k němu přistupovat s moralistickým, vnějškovým, neorganickým lineálem nebo loktem a měřit je jím. Kritik musí poznati každé nové jedinečné dílo novým, jedinečným poznáním — musí odvoditi z něho jeho zákon a domyslit jej, domysliti jej dál a důsledněji než jeho tvůrce sám, aby poznal, je-li dílo jeho naplněním nebo zrazením.

Pan Laichter může klevetit a frazovat o eklekticismu, dvojí pravdě, dvojí morálce, dvojím lokti, kolik mu libo: mně jest eklektikem a dekadentem i barbarem zároveň on, neboť vnáší do umění cizí neorganická kriteria, kriteria jiných říší, kriteria, která se mu pak ovšem mění v rukou v pouhé čiře negativné šablony, jimiž nedobere se ničeho vyjma vlastní apriorní negativnosti.

A ne o dvojí pravdě, ne o dvojí morálce měl by klevetit p. Laichter, nýbrž o steré, o tisíceré pravdě a morálce! Hrůzo hrůzoucí! Umění jest, opakuju, skrz na skrz říší jedinečnosti, říší zvláštností, z nichž každá o sobě musí býti poznána právě vzhledem k svojí zvlášt-

nosti, jedinečnosti, výjimečnosti — bez sevšeobecňující logiky vědecké.

Nebojím se naprosto klevetění o dvojí pravdě, dvojí morálce: jest to právě jen klevetění. Každé vědecké dítě ví, že ku př. člověk — každá bytost, muž, žena — může býti předmětem poznání několikerého a toto genere odlišného. Jednoho a téhož člověka mohu poznávat vědecky a umělecky, a pokaždé bude poznání moje o něm jiné. A i vědecky mohu jej poznávat různě, od poznání přírodopisného až po historické, psychologické a morální. A v umění jest odlišnost ta ještě větší: bude-li týž člověk umělecky poznáván řadou umělců, bude každé poznání o něm jiné, jedinečné, a pokud byl poznán umělci celými, i pravdivé.

Jednota života musí se hledat a dovésti nalézt jinde než v znásilňování moralistickém, než v zanášení cizích neorganických kriterií do umění, nebo — ještě hůře — v konfiskování poslední metafysické naděje nebo náboženské víry pro prospekty a kritiky, pro malou a malichernou, strannickou literární politiku!

To — a právě to, p. Laichtře, jest nejhorší dekadence, nejhorší barbarství — malicherné siláctví v nejtrapnějším smyslu slova. Siláctví — násilnictví.

Proti tomu jsem vystoupil, ne proti Brontëové. V 1. čísle „V. Směrů“ napsal jsem výslovně: „Nenapadá mně zde odsuzovat šmahem anglický román. Otázka jest příliš složitá a delikátní a nedá se krájet hrubým nožem v časovém feuilletoně. V knihách, jako jest „Shirley“, jsou přednosti vedle vad, užitek leží tu vedle nebezpečí.“

Vystoupil jsem proti špatně chápanému, zle chápanému idealismu, zneužívanému idealismu proti „pseudoidealismu“, jak jsem řekl hned v 1. čísle „V. Směrů“ — a všecko, co jste napsal od té chvíle do dneška, dokazuje jen, že nejplnějším právem a v nejvyšší čas.

* * *

Zbývá mně několik slov o věcech ryze osobních, jakási přehlídka bojiště: neboť jest to již smutnou zásluhou obou bratří Laichtrů, že z mého ryze věcného protestu proti pseudoidealismu v 1. č. „V. Směrů“, diktovaného jen péčí o rozvoj našeho literárního umění, učinili aféru osobní a nejosobnější. Nakladatel pan Laichter pronesl suggestivná podezření, otevírající dokořán dveře všem fantasiím: budu prý vědět sám, proč vystupuji proti němu až po třech měsících. Lidé kývali hlavami: ano, rozešli se v těch třech měsících — Šalda se mu mstí. Neboť jsme v Čechách: a kdo uvěří, že jsem p. Laichtra nakladatele snad deset let ani nepotkal na ulici? Jsme v Čechách: a kde by tu kdo připustil, že někdo může se doopravdy báti škod z přeceňování anglického románu?

Vyzval jsem nakladatele p. Laichtra, aby v „Naší době“ promluvil: aby formoval svoje podezření a dokázal je. A nakladatel pan Laichter? Ani stopy po něm: mlčí, mlčí, mlčí. Hodit po někom podezřením a pak ho nedokázat a zmizet bez slova vysvětlení — zase česká historie, stará česká historie, kterou tentokrát hrají realističtí herci.

Za to vrhá se na mne osobními útoky — spisovatel p. Laichter. A křičí strašně hlasitě cosi o mém ústupu. Ovšem: vždyť kryje ústup — svého bratra! Ústup — hotový, nepopíratelný, doslovný.

A jak kryje ústup svého bratra: nejhoršími obviňováními! „Nepravda“, „neslušné překrucování“, „velikášská pósa“, „siláctví“, „dekadentství“ a podobné líbeznosti jen jen svistí člověku kolem hlavy. Čtenář, který sledoval moje předchozí rozbory, ví, jakým právem...

A pak zase bědné a venkoncem žalostné vykrucování.

Prý urážlivý a paušálně podezíravý citát v únorové „N. Době“ nebyl namířen proti mně. Lituju velmi, ale ani nejohebnější interpretační umění nepomůže z toho p. Laichtrovi.

Citát ten uvedl p. Laichter totiž v přímou souvislost s řečí o mojí osobě. Nechť se podívá jen na str. 388 „N. Doby“! Já (Quidam) jsem otcem českého dekadentismu (taková jest spojitost) a dekadentismus ten způsobil v mládeži pravé spousty. „Z této školy“ (rozuměj: ze školy dekadentní literatury a dekad. kritiky) „vychází značná část naší mladé generace“ — zkažené mladé generace. Nuže, citát směřoval proti mně: jsem, podle p. L. alespoň, přímo vinen úpadkem mladé generace.

Pan Laichter pochopí snad, jaké nepěknosti se dopustil, dám-li mu názorný příklad. Co by řekl tomu, kdyby někdo — třebas v „Čechu“ — napsal, že prof. Masaryk jest otcem realismu českého a že vliv realismu v mládež byl venkoncem zhoubný: z něho že vychází mládež zkažená, pokrytecká, na vnějšek blýskající se humanitou, ale v intimním životě intrigánská, pomlouvačná, ubíjející se navzájem (viz nedávné boje: Herben — Přehled), proradná a bezduchá? A kdyby si na to nalezl citát nějakého Petra nebo Pavla v nějakém studentském almanachu z Anno Domini?

Nuže, do slova a do písmene téhož dopouští se na mně p. Laichter: bojuje se mnou zbraněmi nejhorší žurnalistiky, odpadkové žurnalistiky — on, literární kritik z revue!

Té bídy, té ubohosti!

Dopustil se tedy, opakuju p. Laichtrovi a nemohu z toho slevit ani joty, zákeřnictví, neboť citát naleznu na všecko na světě, o citát nejde — nýbrž o logiku, o logickou poctivost! Neboť, opakuju: i kdyby bylo pravda, že mezi stoupenci literární theorie, které přezdívá p. Laichter „dekadentní", jsou ničemové a farizejci, nejsem tím vinen ani já, ani p. Procházka, ani kdokoli druhý a třetí. Což jich není mezi realisty? Nedá se zneužít všeho na světě, každé theorie?

Takovými zbraněmi bojuje p. Laichter, který — jde-li o odpůrce — dovede zcela věcná kriteria na př. „prázdné a mělké šablony" nebo „filosofického nonsensu", nebo „kritické zaslepenosti" stigmatisovat za „nadávky". (ipsissimum verbum!)

I já mohu říci (s nejlepším svědomím), že jsem s p. Laichtrem hotov: pochybuju, že jsem přistihl některého ze svých opravdových odpůrců při takových zbraních jako p. Laichtra.

Ukázal jsem i v tomto článku mimochodem, jak p. Laichter jest v pravdě docela blízek klerikalismu: klerikálně myslí, klerikálně podezírá, klerikálně bojuje, klerikálně konfiskuje pro sebe a svoji firmu všecku spásu, klerikálně anathematisuje a zaklíná, (jeho otřelé „dekadentství" jest takovou zaklínací formulkou).

Ne odpůrce, s kterým jest možna debata, nýbrž moralistický fanatik, násilník a, last not least, šablonista.

Květen 1906. F. X. ŠALDA.

LITERATURA.

WILLIAM RITTER: ÉTUDES D'ART ÉTRANGER. MERCURE DE FRANCE 1906.

Pan W. Ritter je vzácnou výjimkou mezi výtvarnými kritiky francouzskými: neuzavírá se cizině, naopak je jejím nejhorlivějším, fanatickým propagatorem mezi nedůvěřivými a soběstačnými krajany. Knihy o cizím umění jsou ve francouzské odborné literatuře nadmíru řídky, a neznám téměř příkladu (vyjma R. de la Sizeranne), že by moderní kritik francouzský svoje these nebo theorie dokládal jinými než domácími. Pan W. Ritter, který ovšem žije daleko více v cizině než uprostřed francouzského uměleckého snažení, je za to právě specialistou ciziho a (zvláště s pařížského hlediska) „východního" umění.

Jeho nová kniha je obsahově velmi pestrá. Schválný výběr má patrně překvapiti čtenáře bohatstvím ovládnutého materialu. V obsahu následuje po polemické stati namířené proti C. Mauclairovi malíř norský, E. Munch, malíř polský, J. Mehoffer, ruská opera Rimského Korsakova, rumunský mistr J. N. Grigoresco, český skladatel K. Kovařovic, Víděňák Mahler atd. atd.

O výtvarném umění českém zmiňuje se autor jen narážkami. Ale jeho kritické články o našem umění jsou četny i známy, překládají se často i citují dosti autoritativně. Už to stačí vzbuditi zájem o novou jeho knihu, která dává příležitost zkoumati, pokud může nám být její spisovatel skutečně kritickou autoritou. Jisto jest, že je o našem hnutí líp informován než kdokoli jiný z cizinců, žil dosti dlouho v Praze, viděl, co bylo možno, a osvědčil mnoho zájmu. Nicméně bych nepřičítal jeho úsudkům více váhy než kterémukoli hlasu jiného distinguovaného cizince: nevěřím, že se dovede p. Ritter dívati na umění nepředpojatýma a dokonce už ne výtvarnýma očima.

I on zná staré, neměnné idealy krásy, které hlásávali esthetikové před třiceti lety, a těmito ustálenými měřítky chce odměřovati a přistřihovati nové snahy, které se jim vymykají. Nevidí dosti jasně ani nepředpojatě, aby v mladém kvasu vycítil to, čeho si právě tolik vážíme: prvky nové krásy a snahu po bezprostřednějším, neformulkovém umění. Vášnivý způsob, kterým před časem jeden z prvních propagoval ve Francii Böcklina i Segantiniho, dodal mu rázu i pověsti smělého pokrokáře; ale nová jeho kniha ukazuje, že to bylo právě jen zdání.

Pražská výstava Munchova vyprovokovala i p. Rittera a donutila k zaujetí přesného stanoviska: postavil se otevřeně proti E. Munchovi. Vážím si i vášnivosti, se kterou tak učinil, a uznávám, že nemohl jinak: všechno reakční v jeho bytosti pravověrného Romána se v něm vybouřilo před tímto trpkým severním uměním. Ale projevil při tom mnoho a pro výtvarného kritika osudného nepochopeni výtvarných kvalit Munchova talentu, a prozradil, jak de facto stejně málo chápe — třeba je slovy uznával — i snahy velkých impressionistů, jak je mu cizí celé hnutí, na jehož počátku stojí Baudelaire a Manet a jež jde přes Degase a impressionisty k Rodinovi a mladým, jak je mu antipathický Ibsen, jak je celé jeho bytosti zásadně vzdáleno všechno, k čemu my vzhlížíme s úctou.

Nevyčítám to; každý má stejné právo na své mínění, a p. Ritter měl odvahu říci je otevřeně a s vervou ve své polemice s Mauclairem (v prvním článku knihy) a zvláště ve své kritice E. Muncha. Nevyčítám, prostě konstatuji: neporozumíme si s p. W. Ritterem.

Ale p. W. Ritter přidal ke své Munchovské kritice ještě ironické post-scriptum na adresu „Manesa" a „Volných Směrů". Ironisuje „výchovný smysl«, který jsme projevili Munchovou výstavou, podezřívá, že náš obdiv Munchova umění je neupřímný snobismus a shánění se po modernosti, a dává nám na jevo, že nemáme

k takému obdivu vůbec práva. „Čeští umělci musí se ještě všemu učit; zbývá jim tolik etap kultury, aby je zvolna a snaživě absolvovali... Oni ovšem myslí, že je jednodušší jíti přímo k nejnovější nemoci..." praví doslova, a navrhuje celý seznam umělců dle jeho mínění vhodnějších pro nás i naše obecenstvo (Harpignies, H. Urban, A. de Beruete, Gysis, Sandreuter, Ankerkrona, Larsson, Fjestaed, A. Gallen).

Výčitky nejsou právě nové, slyšeli jsme je už z několika stran. Proto několik slov odpovědi.

Nevydávali jsme se nikdy za paedagogy ani historiky umění, a nemohli jsme se tedy postaviti na jejich stanovisko ani při pořádání výstav. Výtvarníci, stojíme k umění dneška v subjektivních, nehistorických vztazích a nemůžeme tento svůj poměr zapírat.

(Ostatně nedovolují nám ani materielní poměry předváděti obecenstvu historicky nebo výchovně zajímavé mistry a školy; není ku př. dnes vůbec možno opatřiti z musei nebo soukr. majetků anglické Praerafaelity nebo Fontainbleauské krajináře, ač by byli svrchovaně instruktivním úvodem k pochopení moderního ideového malířství nebo intimní krajiny a u nás zvláště Chittussiho, a výchovný smysl jejich by byl jistě větší než umělců p. Ritterem odporučovaných. Bylo by rovněž těžko rozhodnouti, kde s takovou výchovnou akcí začít). Proto byl nám tento historicko-paedagogický účel ne-li zcela cizí, jistě aspoň druhořadný.

Ale půjdu ještě dále a řeknu otevřeně i svoje osobní mínění: výtvarné umělce, kteří věnují svůj čas a síly takovýmto pro ně přece jen vedlejším zájmům, jako je pořádání výstav nebo vydávání časopisů, vysvětluje a omlouvá dle mého jen to, že chtějí z takovýchto ukázek cizí práce v první řadě sami profitovati pro rozšíření své umělecké intelligence. A jisto je, že pro aktivního, tvořícího umělce má cizí umělecké dílo hlavně potud zájem, pokud ho svou určitou, vyhraněnou individualitou donutí, aby k němu zaujal určité stanovisko, aby znova účtoval sám s sebou, zrevidoval svůj vnitřní proces a utvrdil se na nastoupené cestě nebo opravil a znova promyslil, co se zviklalo nárazem. Bývá to užitečná příležitost ke zpytování svědomí; a takovou soudnou chvíli přivodila nám výstava Rodinova, takovým ziskem může být i seznámení se s Munchem, Gauguinem a řadou umělců snad neúplných, ale bohatých na popudy a bližších našemu dnešnímu cítění nežli harmoničtější snad mistři škol pro nás už minulých, třeba svou činností sahali rovněž do našich dnů. (Jsem ostatně přesvědčen, že širší obecenstvo může při tom získati aspoň zrovna tolik, jako kdyby se mu předkládala díla méně napínající jeho chápavost a kritický smysl).

Pan W. Ritter nám ovšem i přímo upírá právo, abychom se pokoušeli rozuměti snahám těchto umělců dneška a zítřka; my, umělci mladé raçy, bez kulturní tradice jsme prý povinni absolvovati nejprve zvolna a snaživě mistry tradiční...

Nuže, musil by nejprve dokázati, že jsme je sami pro sebe skutečně ještě neabsolvovali, že nám, kdož jsme přišli později a „co jiní vykonali, známe", nebylo snadno, být s nimi dříve hotovi — aspoň dříve než on, který s nimi hotov není. Ale nedokázati to a upříti nám prostě práva, abychom dýchali dnešní evropský vzduch a žili dnešními myšlenkami — k tomu nemá dosti autority ani p. W. Ritter aniž kdo jiný.

MILOŠ JIRÁNEK.

*

Zajímavé dílo Th. Dureta: Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre, o němž přinesly svého času V. S. obšírný referát, vyšlo nyní v levném lidovém vydání obohaceno některými reprodukcemi a portretem Maneta od A. Legros. (Charpentier et Fasquelle, 3 fr. 50.)

*

Nová umělecká revue ruská, nástupce znamenitého Miru Iskusstva, vychází od ledna 1906 v Moskvě s ruským i francouzským textem (roční předplatné 15 rublů pro Rusko, 55 fr. pro cizinu). Můžeme o ní referovati dosud, bohužel, jen dle cizích zpráv. Francouzský titul je la Toison d'or (Zlaté rouno). První číslo je věnováno Vrubelovi, druhé přináší 29 reprodukcí Somova, třetí Borisova-Musatova. Úprava je prý nádherná.

VÝSTAVY.

NĚMECKÁ STOLETÁ VÝSTAVA V NÁRODNÍ GALERII V BERLÍNĚ.*)

Výstava měla nejprve za následek dvojí reakci, první: rozhořčení nad sály Corneliusovými bez Corneliusa, hněv, že staří oficielní nebyli dostatečně uctěni. Ta jest neškodná. Předpotopní lidé blekotali své poslední modlitby a novináři provázeli je známými akkordy. Thema v nejmírnější formě: že není historické, vylučovati bodré lidi, na nichž se občerstvovali naši otcové, poněvadž přece opravdu zde byli. Zbožný klam, neboť v pravdě jest skutečnost tohoto bytí přehnána. Konsekvence: salon des refusés v parku zemské výstavy na Lehrtském nádraží, které se umylo. Takový účinek jest nejen nevinný,

*) Psáno pro „Volné Směry" a tištěno jako český originál.

nýbrž přináší i bohaté požehnání. Každý sebevrah jest hoden úcty. Jinak druhá reakce: úspěch. Má vážnější nebezpečí. Každý, s naší vlastí obeznámený, předvídal je poněkud, a s každým krokem, kterým šla práce ku předu, s každou radostí z objevu — s poctivou radostí, neboť byly učiněny skutečné objevy přes žertovné tvrzení Mutherovo, že všecko stojí již v jeho dějinách — přišla teskná otázka: co učinit, aby objevy byly zase co nejrychleji vzdáleny z cirkulace? To zní podle, nevlastenecky a bornirovaně a jest bezmála tragické. Neboť ještě jednou, skutečně a do opravdy, jsou mezi nimi famosní lidé. Mnichované, kteří slují ne Kaulbach, nýbrž Kobell, Berlíňané od Chodowieckiho k Menzlovi, Drážďanští, kteří nevisí v drážďanské galerii, Římané, kteří slují ne Overbeck, nýbrž Rhoden, Hamburští a Vídeňští a mnozí, mnozí jiní, kteří svůj útulný prostý domeček vždycky daleko od velké silnice si sroubili. Není to snad znamením chudoby, chce-li někdo býti k nim všem spravedliv, jako zase nemohu zazlíti jiným, kteří neradi vcházejí do domů, kde každou chvíli jsi v nebezpečí, že narazíš hlavou o strop. Svědčí to snad ne jen o dobromyslnosti, nejen o povinnosti k historické věrnosti, nýbrž o lidskosti, pátráme-li po nitkách, které v této jako nehistorické rozkřičené, nejdějinnější ze všech výstav, jež kdy byly konány v německých státních budovách, jdou od dušičky k dušičce. Člověk naučí se znáti Německo, ne jen umění; a sice věcné tiché Německo, jež přes všecka brimboria fantastů jest jedině podstatné. Nepřetéká geniem, bůh ví, že ne, není monumentální, nestrhuje, ale nemá také urážlivého talmového pozlátka, kterým dnes oblepují jeho suchost. V pokojíčcích Kerstingových a Krügerových, v uličkách Gärtnerových, v tvářích Rungových a Kolbeových, v skromné krajině Friedrichově a Dahlově, v příbězích Spitzwegových vězí stokrát víc němectví, na něž můžeme býti hrdi, než v groteskních klamech, z nichž se až dotud skládala tak zvaná historie německého umění.

Friedrich podobá prý se, tak stálo černé na bílém ve velkém uměleckém listě, časným řeckým výtvorům, Wasmann objevil prý impressionismus, mínil kdosi druhý, Rhoden byl prý více Corotem než sám Corot. Mluví se o německém Géricaultovi, jako císař mluví o německém Michelangelovi, hezké skizzy Dahlovy staví se vedle Constablea a skoro pro každého bohatýra evropských uměleckých dějin nalézá se obdoba v každém Kocourkově. Není to jen lokální patriotismus, který vede k tak veselému přehánění, nýbrž následek řídké nezkušenosti německého uměleckého pozorování.

Od několika let počínají se u nás viděti obrazy ne pouze zbožným smýšlením, nýbrž očima, a objevilo se při tom, že u některých velkých mistrů rozhodují spolu ještě i jiné věci než novella a drama. Nyní objevuje se náhle, že se tyto tendence, pokládané za nové, opakují také ve vykopaných Němcích, a říká se tomu ku příkladu impressionismus. Že tyto věci — poměry barevné a tvarové — musí se nalézat v každém malířství, které náleží umění, uniká naivním duším a nikdo nemyslí na to, že, je-li tvorba uměleckými jednotami v zásadě uměním, k bližšímu určení jsou nutny ještě některé další výklady; že není lhostejno, máme-li před sebou velká umělecká díla nebo diminutiva. A zde leží nebezpečí druhé reakce, že objevení stanou se reky biedermeierovské estetiky, které se snaží přizpůsobiti přítomnosti. Výstava ukazuje sterý příklad zdravých názorů, které byly spřízněny s nestačícím diletantismem. Důvěrná rozpomínka na staré Německo chrání toto poznání před ostnem popření. Chtěl-li by však dnes někdo pomýšleti ze sebe větší dálky na to, aby maloval tak jako Runge nebo Friedrich nebo Krüger, žádný bůh nezachránil by ho od nejžalnějšího břídilství.

A ještě jest nebo mohla by býti třetí reakce: právě toto pochopení, přesvědčení, že velcí této malé vedlejší historie, kteří ve svém mikrokosmu potvrzují působení vůdců evropského umění, dávají za pravdu tomu, kdo ani dnes nemaluje útěk myšlenkový, nýbrž chápe svět otevřeným okem. Také elementy k této reakci přináší výstava. Kdo sestoupí s obou nejvyšších pater do parterru, kde mluví svým hovorem velcí vrstevníci Feuerbach, Marées, Leibl, Liebermann, Trübner, nemůže se uzavříti před poznáním, že všecko milostné biedermeierství jest o celý svět vzdáleno od silného výrazu, který získali tito lidé ne ze staroněmecké bytosti, nýbrž ze svého svrchovaně osobního moderního ducha. Jako plevy ve větru rozptýlí se tu všecko zamlžené koketování s opilými přirovnáními, všecka domýšlivost, s níž snaží se od několika let nutiti směr německého umění

do reakce. Zcela neobojaké postavení, které zaujala výstava k podstatným lidem, jimž náleží první místo v moderním Německu, zabezpečuje pořadately před výčitkou, že by podporovali nějakou zhoubnou reakci, a to jest při rámci tohoto podniku vždycky zásluhou.

JULIUS MEIER-GRAEFE.

*

Moderní galerie v Ixelles v Belgii.

Přičiněním znamenitého znalce umění, organisatora a kritika Octava Mause vznikla před více než dvaceti lety v Bruselu instituce od té doby proslulých Výstav Dvaceti, Salon de Vingt. Od r. 1884—1893 hostil tento liberálně a pokrokově řízený salon vedle Khnopffa, Ropse, Van Rysselberghe a nejlepších malířů belgických také téměř všechny, kdo v západní Evropě probíjeli pokrokové snahy, a mnohému doma neuznávanému talentu pomohla tato Octavem Mausem svrchovaně intelligentně vedená a hájená instituce k prvním morálním i hmotným úspěchům. Vystavovali tam z Francouzů zvláště Rodin, Fantin-Latour, B. Morisot, Monet, Renoir, Pissaro, Seurat, Signac, Luce, Charpentier, Cros, z Amerikánů Whistler a Sargent, z Angličanů Stott of Oldham a Fischer, z Němců Liebermann, Uhde a Klinger.

R. 1894 rozšířil Salon Dvaceti svůj program a proměnil se na Libre Esthétique, jež k svým výstavám přibrala i hnutí umělecko-průmyslové, knihy W. Morrise, tisky Riviérovy, skvosty a keramiku.

Koncerty moderní hudby, obohacené skladbami Vincenta d'Indy, Chaussona, Debussyho doplňovaly činnost nové instituce, jejíž vliv a význam sahal takto daleko za místní zájem bruselský.

V poslední době rozhodli se umělci, kteří požívali ve své nejlepší a bojovné době v Bruselu tak krásného pohostinství, že projeví kollektivně svoji vděčnost původci a organisatoru celého hnutí, Octavu Mausovi. Učinili tak způsobem stejně taktním i krásným: věnovali museu v Ixelles, rodném místě Mausově, kollekci svých vybraných prací, která zůstane navždy označena jménem Mausovým a vystavena samostatně. Zastoupeni jsou v ní pracemi velmi charakteristickými mimo jiné následující mistři: Meunier, Van der Stappen, Charlier, Frampton, Bourdelle; Raffaëlli, Lerolle, J.-E. Blanche, Signac, Luce, M. Denis, Auburtin, Cottet, Sidaner; Zuloaga, Iturrino, Anglada; Robinson; Laermans, L. Frédéric, E. Claus, Van Rysselberghe, Toorop.

Malé museum ixellské stalo se tak rázem důležitým pro poznání moderního hnutí uměleckého v západní Evropě.

*

Jarní Salony pařížské.

Každého jara otvírají v Paříži svoje brány tři velké Salony: Société des Artistes français, Société nationale a Salon des Indépendants.

První charakterisuje přítomnost Akademiků, J. P. Laurense, A. Morota a j., vedle nich vystavují pravidelně i H. Martin, E. Laurent, Mlle. Dufau, Quost a Pointelin. Ráz Société nationale určují jména Rodin, Carrière (jehož posmrtná kollekce čítá letos na 35 čísel), Besnard a řada cizinců. Velmi zajímavý před lety, kdy čelní vystavovatelé byli v plné evoluci, ustálil nyní svůj ráz až k jednotvárnosti, málo se doplňuje a přináší málo nového.

Třetí, Salon Neodvislých, bez jury, děkuje svoji zajímavost v posledních letech souborným výstavám moderních mistrů, tak Cézanna, Seurata, Vincenta van Gogh; mezi pravidelné vystavovatele patří mimo jiné Bonnard, Denis, Vuillard, Mme. Marval, Matisse, Ranft, Valtat a Valoton. Ale několik těchto zajímavých individualit je tam utlačováno úžasnou spoustou prostřednosti, které neklade žádná jury hráze; ozývají se proto v posledních letech hlasy (nejnověji Ch. Morice v Mercure de France), vyzývající opravdové umělce, aby se vysvobodili z tohoto amaterského prostředí, soustředili svoje snahy v malých, vybraných výstavách a vzali tak velkým výročním těm tržnicím poslední raison d'être.

Zajímavá jsou slova Roxera Marxe, kterými charakterisoval loni tyto výroční výstavy: „Tyto tři Salony, které se zdánlivě doplňují a které soustřeďují přibližně 12.000 prací, nestačí přece podati obraz našeho současného umění. Cézanne, Degas, Claude Monet, Renoir pohrdli jimi a nevystavují; rovněž se vzdalují jiní umělci blízcí našemu obdivu . . .“

Není to nejkrásnější hold neodvislosti a kvalitě proti množství a úspěchu? —

O letošních Salonech uveřejníme co nejdříve původní referát z péra pana F. X. Šaldy, který právě mešká v Paříži.

*

Mnichovská výroční výstava v Glaspalast, jejíž niveau nebývá valně povzneseno nad tržnicovou úroveň, získala letos na zajímavosti retrospektivním oddělením obsahujícím výlučně bavorská díla z doby od r. 1800—1850.

*

Na podnět a pozvání anglických umělců uspořádána a 22. května otevřena representační výstava německého umění v Londýně. Vláda německá vyšla podniku všemožně vstříc, dotovala jej bohatě a dala povolení, aby byla některá díla pro výstavu zapůjčena z Berlínské Nationalgalerie.

Výstavu přísně vybranou (obsahuje pouze 150 čísel) aranžovali v. Habermann a Slevogt, část architektonickou Van de Velde. Výstava potrvá do konce července.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Vojtěch rytíř Lanna dožil se 29. května 1906 sedmdesátých narozenin. Je těžko oceniti v stručné noticce, jak neobyčejný a blahodárný vliv vykonával tento znamenitý znatel a přítel umění právě v nejtěžších letech a v nejméně příznivých našich poměrech veřejných. Umělecko-průmyslové museum by bez Lannovy součinnosti, darů a úsluh snad neexistovalo; od r. 1867 věnoval mu nejvzácnější přízeň i péči, přes 600 čísel z oboru textilního, keramiky, skla a medailí daroval během času, od března 1905 zapůjčil do čtyř sálů k vystavení nejvzácnější část svých sbírek.

Rovněž sbírka rytin v Rudolfině je bez příspěvků Lannových nemyslitelna. Ve všech případech, v činnosti veřejné i ve stycích soukromých osvědčoval se Vojtěch rytíř Lanna vždy vzácným znalcem velkých vědomostí i vkusu ve všech oborech výtvarných, a dokonalým gentlemanem, který dovedl vyjíti vstříc každé skutečné umělecké potřebě. Abychom jiných nevzpomínali, stačí říci, že historie českého umění vždy mu bude vděčiti za to, jak zachoval se v posledních letech Josefa Manesa k tomuto velkému a nešťastnému mistru.

Sedmdesáté narozeniny Lannovy oslavilo kuratorium umělecko-průmyslového musea vydáním podobizny svého předsedy, kterou kreslil M. Švabinský a která byla v heliogravuře „Unií" reprodukována a členům i příznivcům Musea rozeslána.

*

Sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě. V poslední době vyskytl se v městské radě pražské návrh, aby bylo Braunovo sousouší nad Kampou, jehož stav dle výroku odborné komisse již delší dobu vzbuzuje obavy, nahraženo bronzovým odlitkem. Návrh je jistě dobře míněn, ale jeví málo uměleckého citění a málo úcty k materialu. Není nikterak lhostejno, pro jaký material umělec své dílo komponoval a v jakém ho prováděl, a zvláště u takých specialistů kamene, jakými byli barokní sochaři a mezi nimi Braun, je těžko věřiti, že by se jich vyslovená technika kamenná dala přenést do jiného materialu bez újmy umělecké. Rozumí se, že i případná kopie kamenná by vyžadovala zvláštního porozumění a péče; ale sousoší toto, z nejkrásnějších, jaké v Praze máme, zaslouží si jistě zvýšenou pozornost v nejplnější míře.

*

Moderní galerie král. Českého zakoupila na XX. výstavě spolku „Manes" „Rodinnou podobiznu" od M. Švabinského, „Zátiší" od B. Wachsmana a „V žluté náladě" od O. Nejedlého, a na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfině J. Schikanedra „Ulice na večer" a J. Ullmanna „Sníh ve skalách".

V poslední době věnoval sbírkám galerie pan Dr. B. Rieger Manesem kreslené čestné diplomy a nejmenovaný dárce sbírku obrazů obsahující práce F. Ženíška, L. Marolda, V. Hynajse, J. Schikanedra; konečně člen kuratoria daroval Chittusiho cyklus kreseb „Polem a lesem".

*

Ministerstvo kultu a vyučování zakoupilo na XX. výstavě spolku „Manes" M. Jiránka „Studii", A. Slavíčka „Dvorek starého domu" a O. Nejedlého „Neděle".

*

Velký obraz Maxe Švabinského, „Stav," který byl před dvěma roky na světové výstavě v St. Louis prodán do San Franciska, byl zničen při katastrofě, která město postihla. První depeše ohlašovaly, že shořel rovněž slavný obraz Milletův „Muž s motykou", který se nacházel ve sbírce M. Crodena; novější zprávy to vyvracejí.

*

Ve 3. čísle V. S. uveřejnili jsme krásnou fantasii Gauguinovu: Před tím a Potom, prorokující finančni úspěchy prací Van Goghových. 7. až 10. května t. r. prodávala se v Paříži kollekce Eugéna Plota a při dražbě docílily obrazy Van Goghovy: Slez 2500 fr., Květiny a Slunečnice 4000 fr. Předvídání Gauguinovo je tedy už dnes několikanásobně překonáno.

*

V Paříži prodávala se 7.—12. května slavná kolekce japonerií S. Binga. Pro potěšení vzácných našich sběratelů uvádíme některá čísla a docílené ceny: Laky z doby před XVI. stol.: skřínka se zrcadlem dekorovaná skalami v proudu a chrysanthemami, perleť a zlatý lak, 8300 fr. Psací náčiní ze XVII. stol., stříbrný a zlatý lak, skála, kvetoucí třešně slavík, dle nákresu Sanraku, 6500 fr. Psací náčiní od slavného Kôrina, kmeny jedle a tři třešní, matné zlato, 5100 fr.

Schránka na tabák z hnědého laku, inkrustace z mědi a perleti, vodni šídla a rákosí, od Ritsuô, 2100 fr.

Laky XVIII. a XIX. stol. držely se mezi 1000—500 fr.

Z hřebenů docílil jeden ze slonové kosti s inkrustovanými květy magnolie 1050 fr., jiný ze zlatého laku s inkrustacemi z perleti a olova, motiv vinné revy, 420 fr.

*

Bohatství velkých soukromých galerií anglických zdá se nevyčerpatelno; od několika let bývají pořádány v Guildhall výstavy starých mistrů, zapůjčených od soukromých majitelů, a každá z nich přinese i odborníkům řadu překvapení. Letošní věnována je umění vlámskému; oba Eyckové, Van der Weyden, Memling, Petrus Cristus jsou dobře zastoupeni, Rubens, Van Dyck, Jordaens mají tu prvotřídná díla vesměs z majetku anglické šlechty.

Dodáváme, že výstavy tyto trvají od r. 1890, jsou přístupny bezplatně a byly navštíveny celkem asi 2½ miliony diváků; jediná výstava španělských mistrů r. 1901 čítala 305.000 návštěvníků.

*

Royal Institute of British Architects zve k mezinárodnímu kongresu architektonickému v Londýně na dny 16—21. července. Na programu referáty a přednášky o thematech: Vlastnické právo kreseb a skic, Umělecký vkus se stanoviska architektonického a zakládání moderních měst. Mimo to prohlídka architektonicky zajímavých památek a budov v Londýně, Oxfordu, Cambridgi, Hampton Courtu a Hathfieldu.

*

K třístému výročí úmrtí Shakespearova chystá se Londýn zbudovati velký pomník básníkův. K získání návrhů vypsána bude mezinárodní konkurence, k jejíž podmínkám se ještě vrátíme. Pomník má býti široce architektonicky založen, sochařská výzdoba omezí se na figuru básníkovu. Proveden musí býti do r. 1916.

*

Po soutěži mezinárodní soutěž — omezená: Karlovy Vary vypisují soutěž na návrhy velké spojovací kolonady, jejíž provedení nemá přesahovati náklad 800.000 kor. Ceny 8000, 5000 a dvě po 3000 kor., každý další návrh bude zakoupen za 1000 kor. — ale soutěž přístupna je pouze architektům německé národnosti.

*

Městská rada v Zurichu věnovala na stavbu uměleckého domu pozemek v ceně 300.000 fr. a v hotovosti přispěla sumou 100.000 fr. Současně věnovala i pozemek a příspěvek v úhrném obnosu 250.000 fr. na Lidový dům, kde bude řada místností vyhražena lidovým potřebám kulturním.

M. ŠVABINSKÝ.
■ RODINNÁ
PODOBIZNA.



MAURICE BARRÈS.

NÁVŠTĚVA U DONA JUANA.

Žhavými ulicemi Sevilly, tak veselými, plnými krásy vysušené a unášející jako rythmus castagnett, provátými vůní karafiátů ve vlasech žen, došel jsem jednoho dne k nemocnici Milosrdenství.

Dvorem zastíněným několika stromy a osvěžovaným mramorovou nádržkou vešel jsem do kaple. Temnota byla taková, že jsem špatně rozeznával ženu zakrytou dlouhými černými závoji, která šeptala knězi své hříchy, svoje vášnivé hříchy...

Jedna ze sester ukázala mi obraz: Dvě mrtvoly hlodané červy, slavné a strašné dílo Valdese Leala.

Obratně odhrnutou záslonou padlo náhle světlo na theatralní to plátno, a já spatřil ve strašných tonech hniloby mrtvolu biskupa, mrtvolu krále, zakryté umrlčím příkrovem až na obličeje, kde se rojilo tisíce červů. V pozadí celá kostnice lebek a nade vším tajemné váhy katolicismu, kde se váží zásluhy a provinění.

„Obraz, na nějž není možno se dívati s nezacpaným nosem," říkal Murillo. Je znám, neboť byl reprodukován v historii Charles Blanca, ale je známo též, kdo ho objednal u Valdes Leala? Shoda, jež dává látku k přemítání, milovník, který chtěl tuto malbu, který ji inspiroval i zaplatil, — byl don Juan, pověstný don Juan Molierův, Byronův, Mozartův, tisíce a tří žen...

Je známo, že žil v sedmnáctém století v Seville mocný zhýralec don Miguel de Manara Vicentello de Leca, který, aby ukojil svou zuřivou smyslnost, vraždil muže a nutil k pláči ženy omdlévající jeho svůdnictvím. Jeho krása, jeho lásky a bouřky jeho srdce od té doby naplnily svět, neboť z jeho příhod zhnětli básníci dona Juana.

Následkem příšerného vidění, v němž byl přítomen vlastnímu pohřbu a viděl svoji mrtvolu, činil pokání a žádal o přijetí do řádu la Caritad. Může se skoro říci, že ho organisoval. Je to společnost, jejíž účelem je podporovati odsouzence k smrti v posledních jejich dnech, provázeti je na popraviště a pak starati se o jejich mrtvoly, jež bývaly až do té doby nechány na pospas zvířatům. Lidé všech tříd, velcí páni i dvořané nosí tak na plecích oběšence i sťaté, neboť takový je řád předepsaný donem Miguelem, pravé to arcidílo slitovnictví. Tento životopis, jemuž se sám vnucuje za motto nápis, který umístil na obraze Dvou mrtvol, „Finis gloriae mundi", je znám; uchvacoval obraznost lidu i básníků po tři staletí. Ale nekomentovalo se, že objednal sám od Valdes Leala výzdobu této Caritad. Jaké světlo vrhá tato kniha účtů na stav duše toho velkého vášnivce!

Já sám nejsem udiven nad takovou shodou. Jsou lidé, kteří shledávají trpkou rozkoš v hrůzách rozkladu. Tyto hrůzy lákají bytosti, jichž nervy vyčerpaly mnoho způsobů polnutí. Otřese to jimi na chvíli, vytrhne je z nudy, probudí jejich citlivost otupělou ve všech jiných případech.

Rozkoš a smrt, milenka, kostra jsou jediné vážné prostředky, jak otřásti naším ubohým strojem, jejž všechno vyčerpá — a ještě i vedle těch se usíná rychle!

V legendě věků najdou se často tito přesycení, kteří se opojují hrůzami. V stejný čas, kdy don Juan v Seville poroučel Valdesovi, aby otevřel kostnice, Francouz uchvácený stejným žárem a tragický, Rancé, prožil setkání ještě příšernější. „Stoupaje přímo do komnat vévodkyně z Montbazonu, kam měl dovoleno vejíti v každou chvíli, místo slasti, jíž tam doufal užíti, viděl nejprve rakev a na jejím víku krvavou hlavu své milenky, kterou oddělili od ostatního těla, aby se získala délka krku, neboť rakev byla příliš krátká.“

Don Juan organisuje nábožné bratrstvo; Rancé zakládá řád Trappistů. Oba se oddávají asketickým praktikám. Jak bych se byl chtěl nakloniti nad jejich oči ve chvíli, kdy mrtvoly, jež se v nich odrážely, proměnily náhle jejich bytost!

Alespoň jsem zažil mocné potěšení obraznosti prohlížeje nejprve podobiznu a pak ještě lépe odlitek, jenž byl sňat s tváře don Juanovy na jeho smrtelném loži. Prohlížet, dotknouti se podoby toho muže, jenž dal podnět k jedné z nejhlubších legend moderního citu, není už to velmi rozčilující? Ta galantní reliquie, — duše vskutku pobožné mne pochopí — vzbudila u nás vážnější dojem než tolik svatých kostí, které naplňují španělské kostely.

Není pochyby pro toho, kdo ho zkoumá, don Juan neměl duši komplikovanou, ale silnou a příliš mocného vnitřního života, než aby se dal zadržeti jakoukoli překážkou. Nebylo mu o nic těžší udiviti svět svým převrácením než před tím děsiti bázlivé, pohoršovati moudré a doháněti v zoufalství své milenky, brzy opuštěné po tak mocné lásce.

Valdes Leal předvádí nám ho v authentické podobizně, konvertita, jenž pojednává s prstem zdviženým, sedě před theologickými traktáty, vyvrací a tvrdí své se vzezřením vojáka s kníry. Jistě již tak je krásný, ale od smrti přijal ještě více noblessy než od svého obrácení. Smrtelný zápas zjemnil jeho tahy, jež nebyly za živa obzvláště intelligentní. Umíraje stal se hodným své legendy. V té chvíli se vyrovnal sám sobě, z don Miguela přešel v dona Juana. Náhle zjevily se na jeho smrtelné masce ta vášeň, ta vážnost, jíž býval vždycky naplněn; neboť ani když hýřil, nesmíte ho považovati za povrchního rozkošníka, ale za člověka, jenž se zuřivě žene za štěstím, a spojuje se vztekem, že ho nemůže dosíci, trpký pocit, že šíří po světě bolest.

Ah, jak mu asi bylo snadno žebrati pro chudé, jemu, jenž tolik let žebral o svoje štěstí! A jak mu bývalo lehkým hrubé odmítnutí boháčů, jež obtěžoval, vedle slz těch, které neodpíraly ničeho tomu neodolatelnému a přece mu nemohly dáti peníz štěstí, jehož byl tak žádostiv. Rozkošník, který svíral ve svých loktech tolik těl z nejlepších rodin, došel ukojení jen v tom, že nosil mrtvoly oběšenců.

Obyčejně se přikládá přílišná důležitost vnějším okolnostem života. Strávíme-li svoji existenci v tom či onom zaměstnání, je málo příznačné. Každý sleduje cestu, jež vedla jeho vesnicí; jeden jde do kláštera, druhý do kasáren, třetí bude pedantem v bibliothekách a čtvrtý bude běhat po záletných domech. Dle těchto vnějších výkonů neroztřiďujte lidi! Pozorujte spíše způsob, jak jsou dojati, jak se odhodlávají k rozhodnutí, ty rozhodné otřesy, které procítí každý na svojí stezce. Svatý Pavel na cestě do Damašku, Loyola v jiné době jeví přesně týž fenomen vůle, který pozorujeme u dona Juana Tenorio. To jsou porovnání potvrzující analogii, jíž shledáváme mezi případy dona Juana a Rancé, a snad tím urážíme. Ale půjdeme ještě dál: Ten přísný odlitek, když jsem ho pozoroval v la Caritad, pojednou mi vyvolal tahy Pascalovy.

Ten don Juan, jenž ovšem nenapsal P r o v i n c i a l y, ale který argumentoval vášnivě a který rovněž, aby se převrátil, založil svou víru na strachu před smrtí a na svém rozčarování, nemate mne, když jeho tahy zušlechtěné smrtelným zápasem dostanou příbuzný ráz s tím horečným Pascalem. Když ovládala podobná bída všechna jich vnitřní hnutí, co na tom divného, že se podobné tahy objevily na jejich tvářích, jež neznetvořovaly už vlivy vnější.

Je mrzuté, že nelze dostati odliku don Juanovy masky. Lita v bronzu byla by krásným opěradlem pro ruku. Ale kongregace sester usídlených v la Caritad nechce dovoliti, aby ho ještě hladili. Žertovná pomsta! Ten, kterého nemohly upoutat nejvášnivější ženy vším svojím nářkem, je dnes vězněm chladných těch panen. Ony zapovídají rozmnožování dona Juana.

ZTRACENÉ KLENOTY.

Mám jen jednu myšlénku, abych jí pokryl tento list papíru, jedinou velmi krátkou vzpomínku, ale naplňuje mne smutnou smyslností, stejně širokou a překypující jako vůně, kterou vnesou do hliněného džbánu tři kapky růžové vody kalifů.

Je to vzpomínka na čtvrthodinku, kterou jsem strávil v továrně na tabák v Seville. A zástup děvčat, jímž jsem tam prošel za toho dusného dne, zanechal mi dojem, který nevymizí stejně jako vůně, již zanechaly v mém flakonu karafiáty, basalky a jasmíny lisované v zahradách Andalusie.

V polední hodinu, když jsem přešel ulice a dvory, které hltalo slunce, v ohromné budově polo vojanské polo klášterní navštívil jsem procházeje nesmírnými sály asi pět tisíc žen, pověstných cigarreras sevillských, jež s neslýchaným hlukem písní a žvatlání kroutí v cigáry a cigaretty listy tabáku.

Pět tisíc Sevillanek, jež v těch dílnách stále osvěžovaných vodou a posetých dráždivým prachem z tabáku jsou polo svlečeny a ukazují se stejně malým ostychem, jako své nevyrovnatelné oči své krásné vlasy nebo své malé snědé ruce, kulatá ramena, zlacené prsy, celá svá poprsí, svoje kotníky, a sem tam ty hezké šperky jmen příliš nepěkných, než abych jimi snižoval tento obraz.

Z těch děvčat jedny houpaly nohou kolébku svého dítěte, jiné měly psa po svém boku, některé přerušily práci, aby se poprášily pudrem nebo si oživily pleť červení, většinou měly po ruce zrcádko, a všechny měly ve vlasech po nápadném květu a žvatlaly.

Byly tam malé dvanácti- a třináctileté, ale převážná většina ukazovala těla vyspělá k lásce: a několik roztroušených stařen činilo jen ještě dráždivějším to mládí a živost, jež je obklopovaly a zdálo se je zadusily jako příliš silná vůně.

Proč vlastně ty tak veselé cigarrery zanechávají ve mně jen smutek? Proč jsem si od těch hezkých zvířat tam stísněných, z těch skutečných stájí lásky neodnesl, jak by se zdálo, veselou notu života stkvělého a snadného?

Chápu to nyní: byla to melancholie pro tolik promrhaných stkvostů.

Ty černé oči mohly dáti nevyrovnatelné slzy těm, kdož dovedou chutnati ženský pláč; ty zkvetlé prsy se mohly chvět a nebudou se nikdy tářst jinak než smyslným požitkem; ty malé nožky zasloužily třísnit a trhat nejobdivuhodnější výšivky, a nebudou běhat nikdy než po předměstí Triany. Eh, já vím, že v předměstí Triany stejně jako jinde se opakuje píseň lásky, píseň i s posuňky. Ale takové krasavice zasluhovaly vnuknouti nové nápěvy.

Při východu cigarrer jsem viděl, co bych byl i tak uhodl, v jaké nehodné ruce se dostanou ty drahocenné stkvosty. Tato stvoření tak pěkně připravená, aby spolupůsobila při raffinované citovosti, budou sloužiti jen k ukojení prosté smyslnosti. To je zahazování perel. Tolik promrhané krásy, to je pohár krále Thule, nad nímž se rmoutí všechny duše delikatní.

Ale zakopaný poklad není nejmelancholičtější. Těch čtyry tisíce žen vytrvá jen málo let. Zázrak, který je odsouzen zmizeti: to je tah, který vnáší horečku v každou rozkoš! Býti pomíjejícím, to je vlastnost nade vše vzácná. Viděti svoji milenku každý den se ničiti v našich loktech, to dovršuje nevyrovnatelnou melancholií požitek, který nám způsobuje. Není skutečné intensity, v niž by se nemísila myšlenka na smrt.

Až bude chtít někdo z nás napsati dějiny duševní rozkoše, musí zasvětiti důležité místo králi Xerxovi, o němž nám historikové vypravují pět nebo šest tahů, které nám vniknou hluboko v srdce, že neshledáme podobných u nejrafinovanějších modernistů.

Ten melancholik, jenž měl svrchovanou moc, nejkrásnější milenky a nevyrovnatelné podnebí Asie, slíbil odměnu tomu, kdo by mu nalezl novou rozkoš. A tu rozkoš vynašel si sám: na břehu Abydském, vida své nesmírné vojsko pokrývající Hellespont i pláně, dopřál si potěšení pláče v myšlence, že ze všech těch lidí nikdo nebude žíti za sto let.

A pocit téhož druhu dojímá nás při pohledu na krásná stvoření, jež od věků následují za sebou a mizí, aniž jich krása byla kdy vyžita plně.

V téže továrně Sevillské pracuje také několik set mezků. Užívá se jich k točení strojů, jimiž se krájí tabák. A tak se v oné továrně soustřeďuje vskutku celá Andalusie, jež vyniká svým ovocem, svými květy, svými mezky a svými ženami.

Nechtěl bych si přivézt odtamtud ani květiny ani ovoce, neboť jich lesk vždy prchavý ztemní, když opustí zuřivost andaluského nebe. Ani z těch dětí žádnou, neboť v Paříži by se neocítila na svém místě. Ale byl bych si rád vybral mezka s podlouhlýma očima, a byl bych na něm vozil po několik dní nejkrásnější děvčata ze Sevilly; byl bych ho také poslal s vinaři na vinice; a byl by ještě spásal nejkrásnější květy Quadalquiviru. A teprvé potom bych ho byl odvedl do Paříže, a časem z rána jda ho pohladit do jeho stáje a políbit jeho velké oči, jichž sladkost a vážnost překonává nejkrásnější pohledy lásky, těšil bych se láskaje na jeho srsti tolik krásných vzpomínek.

*

Z knihy „Du Sang, de la Volupté et de la Mort“.

Přel. M. JIRÁNEK



M. ŠVABINSKÝ.
■ KRAJINA. ■



MAX ŠVABINSKÝ.
VOJT. RYT. LANNA.



M. ŠVABINSKÝ.
■ STUDIE. ■

ARMAND SEGUIN:

PAUL GAUGUIN.

(POKRAČOVÁNÍ.)

Byla to krásná doba práce, denního namáhání, stálého hledání. Večer je shromažďoval a každý předkládal výsledek své snahy úsudku svých bratří. Veliké soupeření podněcovalo jich zápal. Každý den trhali nový květ krásy.

Paul Gauguin nekomponoval již před přírodou od své cesty na Martinique, jež nám darovala u Boussoda a Valadona onu serii obrazů, v níž se znova ukazují všechny jeho přednosti vzácného umělce, kde linie zachovává příjemnou mírnost, ztenčuje se s takovým půvabem, že myslíte stejně mnoho na Hokusaje před ní jako na Tanagru. Můžeme to pozorovati v jeho prvním albu lithografií, v listu Kobylek. V Bretagni rád překvapoval hnutí lidského života, námahu sedláka v zápase, který udržuje každý den s půdou, a stalo se, že pokrývaje své sešity kresbami zmocnil se synthesy kraje, který jej obklopoval. Rasa, její vzezření, její oděv staly se mu blízkými. Znal kostru zvířat, let husí, který kreslil tisíckrát, rozházené účesy při větru od moře. Všechny tyto formulky zůstanou jeho ziskem. Nikdo nebyl schopnější než on nalézti ve všech věcech a bez přehánění vždy dokonalou dekoraci. Probíraje rozumem pohnutí, jež pociťoval, spozoroval ve skalách, v stromech, v celé přírodě arabesku, jež rozechvívá nebo okouzluje, linii, která charakterisuje pohyb terenu nebo blíže určuje výraz postavy. Od principů jde ke konsekvencím, od příčin k následkům. Otýpka cibulí, jež se válí na stole, vnukne mu dekoraci stropu, který ho chrání. Smím napsati, že již nekreslí zrakově, ale úvahově, dávaje každému tahu celou jeho hodnotu, klada důraz na jeho přesnost, protahuje ho, zmenšuje ho, ohýbaje ho, počínaje mnohokrát znova, aby ho přivedl zpět v jeho normu a aby vyjádřil dojem činu nebo formy, kterou jeho oko nebo jeho myšlenka chce vyjádřit? Jeho pohled objímá krajinu a zapisuje synthesu Bretagne: za zídkou černá a bílá kráva, kterou hlídá předouc děvečka ze statku, a ten se zvedá v dálce na pahorku a ukazuje svou okrovou skvrnu pod ultramarinem své střechy a temnotou dubů. Jako Leonardo da Vinci hledal v mramoru žíly harmonické formy, tak on rád sleduje vlnění oblaků, jež se pronásledují na nebi, a určí je elegantním tahem. Moře mu dává své stříbrné výšivky a svůj bílý límeček, který Moret tak často později opakoval. Jeho slova učí mysliti na to, co chceme zobraziti, dosíci výslednice fakt a ideí, zjednodušovati, abychom dosáhli větší intensity, studovati elementy síly, štíhlosti, pružnosti, které jsou v přírodě.

Příroda se vzdává jemu, jenž ji tolik miloval, a on ji kondensuje na plátně; dosti zřídka ji zapouští do celkové arabesky, tohoto závěrečného kamene, jejž každý obraz žádá a jehož důležitost on tak dobře znal.

Je noc. Pod světlem lampy leží tu žeň těch dobrých pracovníků. Kresby jsou promíchány na dřevěném stole. Emile Bernard si dobývá váhy kresbami čím dále dekorativnějšími, snaží se denně nalézt prostotu starých obrázkářů, Jehanů du Pré, Antonínů Verardů, hledí na minulost, vznešené tapisserie, neznámé skulptury, analysuje umění byzantské, toulá se po Uffizi, je dojat v Mnichově, vrací se ke Cranachovi, překročí tři století, aby navštívil Delacroix,

který ho uvádí v nadšení, a neustále projevuje svůj talent i svou myšlenku, jež jsou vzácny. Produkuje krásná plátna zvučných harmonií, jeho dřevoryty jsou zajímavy, vyzdobuje lithografickými ornamenty Morèasovy Cantileny. Jaké to podivné stromy, jež se zdají sedmiramennými svícny, jaká zvířata zeleně s ohromnými tykadly, jaké neočekávané květy sladkých barev? De Chamaillard, dnes daleko prostší, je vytvořil pod vedením mistra, jenž si ho vážil jako svého šťastně nadaného žáka, kterého mnoho naučil. Na modrých a černých pozadích se zvedají panny ve zlaté záři, a jsou to od Filigera, jemuž bude vyčítáno, že se příliš díval na Giotta a Cimabue, vážné a přesné studie, jež prostě opětují obličeje chlapců, sen jejich očí, měkkost jich povahy. Nové formulky na starý způsob, jež náležejí jemu, poslouží, aby slavily extasi svaté Teresie nebo opojení svaté Cecilie. Sérusier, velký stavitel theorií, jež, doufám, budu moci analysovati jednoho dne, zajímá se zvláště o lidskou postavu, jež v jeho krajinách nabývá velké důležitosti, a jeho hlas opakuje stále slávu symbolu. Ah, to slovo, nad nímž si zoufal poctivý de Hahn, — který vyslovoval cimebolle — co se nabudilo smíchu, co rozpoutávalo posměšků i hněvů, vzbudilo prázdných vytáček, vyvolalo záští; jak bylo špatně chápáno, jak bývalo podivně a hloupě vykládáno — a přece jest vznešenosti nedostupné školometům, jest základným kamenem všech umění, praví: Láska a Krása, kondensace života, harmonie linií, barev i valeurů, znamená vyjádření fakt i myšlének. Protože Paul Gauguin byl symbolickým, zachová škola Pont-Avenská jeho vliv.

Když se stala kresba přesnou, drátěnou, jak tvrdili protivníci, jakým způsobem měly se pokrýti přihrádky vytvořené čarami? Dle slov Ingresových je bezpříkladno, aby veliký umělec nenašel barvu zcela přiměřenou charakteru své kresby. Koberce polí různých odstínů, vzpomínky na Japonce a malovaná okna, i prostá logika naznačovala, že se to má díti plochými tony. Ale co se může zdáti prostým a zrovna dětskou hračkou, není snadná věc a bylo jim obtížno. Bylo třeba dvou let váhání a hledání, omylů a tápání, aby dosáhli šťastného výsledku, neboť nemluvě o tom, že člověk opouští vždy zvolna a nerad, co míval rád, že vychování oka trvá dlouho i u nejnadanějšího umělce, Gauguin narazil hned z počátku na četné překážky, které nemohl předvídati. Rozumí se samo sebou, že se nemohlo jednati o sladké a sentimentální tony, o malovaný papír, při kresbě tak přísné jako jeho. Právě naopak, on snil o harmonii zvučné, konsistentní, chtěje se vyhnouti suchosti schematu, a její tony měly se splétati mezi sebou tak milostně tajemným příbuzenstvím, že by se oddělování čarou, často nutně brutální, stalo méně viditelným. Sliboval si v tomto koncertu barev, v této symfonii, kterou chtěl řídit, že bude sledovati přírodu co nejtěsněji, a zpěv červeně, jemuž dával v životě přednost, měl míti váhu, již mu dává jeho síla. Nezapomínejme, že mistrova touha chtěla založiti absolutně platné učení, založené na různých pravidlech starých časů a tak přesně, tak do detailů formulované, grammatiku malířství, katechismus našeho umění, dokonalý zákon —, že by bylo dovolilo každému kritikovi opustiti spravedlivě ty, kteří by se dle něho neřídili, a uznati za hodny úsudku jen několik těch, kdo by je nebyli ignorovali. Dnes by toto hledání, jež nás bavilo, protože se nám zdálo neuskutečnitelným, bylo lehko připuštěno mnohými mysliteli. Pomněte, že chybu v kresbě lze srovnati s chybou ve frančině, že byste nečetli báseň, i kdyby výminečně měla krásnou myšlenku, kde by se družil hiatus se špatným rýmem a banalní assonance pojila k nepravděpodobné metrice, nepovažujíce výraz individuality za manifestaci krásy*) — nemůžete potom uznati za umělce toho, kdo nemá v moci v povšechné arabesce přesný a synthetický rozvrh, jehož linie líčí krásu lidské postavy (Rafael), její síly (Michel Angelo), přírody (Poussin) nebo sen střídáním bílé a černé (Rembrandt). Tato myšlénka nemůže býti paradoxem. Abychom ji přijali, stačí opakovati, že Leonardo da Vinci, a potom Odilon Redon učí vyvážení od stínu k zevní linii, a té Sisyfově práci, tvořiti harmonicky, když unikneme přirozeným formám. Cézanne učí pozorování a symbolice valeurů, Van Gogh nádherné a vzácné harmonii, Botticelli a Dürer technice záhybů, Martin mohutnosti perspektivy. Vizte, že všichni mistři vážili si věčné moudrosti vládnoucí absolutními zákony, které přivedli víc či méně k platnosti dle svého temperamentu, aby se Vám stalo nemožným souditi nevědomce, který je

*) Maurice Denis.



■ MAX ŠVABINSKÝ. ■
PASTELOVÁ SKIZZA.



MAX ŠVABINSKÝ.
NÁČRT K PORTRÉTU.

nechce znáti, nebo vyděděnce, jenž je nikdy nepochopí.

První pokusy dokázaly Gauguinovi, že bylo nesmyslno pro cíl, jejž si vyvolil, přijmouti theorii komplementerních barev. Její pochybenost, aspoň v celkovém rozsahu, mu byla ihned zjevna a vysvětloval ji velmi duchaplně. Vidíte, říkal, na tomto bílém ubruse sklenici červeného vína, její stín má býti zelený, látka by se tedy stala cinobrovou. Kdyby tato transposice vskutku existovala, musilo by se opět víno stát zeleným. Jaké prudké výkřiky následovaly po těchto větách! chrám Apollonův se zdál divokým zvěřincem, jména Lautrec, Seurat, Signac lítala vzduchem, až se sklo v oknech otřásalo.

Spozoroval brzy s radostí, že fialová vedle smaragdové zeleně tvoří příjemnější harmonii, než když sousedí se žlutou. Při západu slunce je slyšeti výkřiky radosti; okr písku, oranž mořské trávy, červeň skal, fialové stíny ho uvedly v nadšení. Zákon barev odvozených byl blízek vytvoření.

Ah! ta proklatá theorie, jež mi způsobila tak prudké a časté bolení hlavy, co se mi jí naopakoval, narozbíral, navykládal! Bylo to roku 1894 v Pont-Avenu, ošetřoval jsem ránu, kterou si přivodil zachrániv mi život. Po celý den a často v noci, když mu nedalo utrpení spáti, vysvětloval mi ji neustále do všech jemností, nutil mne, abych ji opakoval ve všech variantech, se zálibou mi předkládal obtíže, což u mne vzbudilo domnění, že pochybuje o její moci, myslil jsem, že se o ní chtěl přesvědčit.

Slyším ještě jeho řev, když jsem se spletl v odpovědi, černoška utíkala s posuňky hrůzy, opice plazila na mne jazyk, jako romantik přál jsem si, aby se pode mnou otevřela propast. Mou úlohou bylo



MAX ŠVABINSKÝ.
DR. J. GEBAUER.



M. ŠVABINSKÝ.
PODOBIZNA.

podniknouti studii pod jeho řízením, jež nebylo něžné. Předmět, o který jsem se měl pokusiti, vzbudil ve mně předtuchu, že se nevyhnu tisíci omylům. Byla to na servítku ve faiencové váse velká hrst purpurových a karminových pivoněk. Co se týče květů, oranž, cinobr, lak a fialová, která se ve stínech skorem blížila k ultramarinu, mne šťastně dovedly ku smaragdové zeleni listí; ježto dominanta byla červená, pokrývá se moje pozadí žlutí a okr mu dodává tepla. Zašpiněný ton se snoubí

příjemně s čistou barvou, a pro bělost nádoby, pro přechody listí užiju směsi různých odstínů, v nichž modrá převládá. To všechno bylo správné, milé na pohled a sledovalo tak dobře pravidla mistra, jenž se usmíval přihlížeje k mé práci, až necítě se radostí a pýchou načrtnu draperii s troškou oranže a upadnu tak do komplementerní barvy. Suché cvaknutí způsobilo, že jsem se náhle obrátil. Gauguin měřil na mne nabitou zbraní, hrozil mi smrtí a jeho zuřivost byla tak veliká, že by byl bez milosti střelil pro slávu své theorie, kdybych se nebyl moudře odhodlal smazati ihned svůj omyl.

V Pouldu — když se snažím sledovati různé etapy jeho talentu, analysovati jeho pokusy, jako se těším, že budu vypráveti jeho život — osvojil si zvolna tento zákon odvozených barev, nechal mu volně působiti na různé duchy, kteří ho obklopovali a chápali, ale neformuloval ho slovně až po svém návratu z Tahiti, kdežto se ho úplně nedržel ve svých dílech nebo snad nemohl tak učiniti.

Jistě, zákony barevné, jež řídí harmonii přirozeně dokonalou, nikdy neočekávanou, na nichž byly založeny od sta let různé methody, jsou výborné a bylo užitečno je vyjádřiti, třeba se potíraly navzájem a třeba nám praxe dokazovala, že nadejde chvíle, kdy jich užitečnost se stává neblahou a jich užití nemožným; ale umělec nemá je znáti jinak než jako pravidla, jež je dobře zapomenout, podobně jako zkušebné kameny, stejně jako slovník, s nímž je nutno se poraditi ve chvíli pochyb, kdy je oko unaveno, skaleno, neschopno, jak se stává po rozčilení práce. Paul Gauguin věděl vše to lépe než kdo jiný. Jakmile netheoretisuje, celý v své malířské práci, zamilován do svého umění a do svého způsobu, když jeho pohled již nepodléhá vlivu jeho mozku a když jeho technika pouze mu připomíná základní kvality, jež je nutno mít v moci, oddává se potěšení míchati tony pro svou radost, té subtilní práci, trpělivé, vždy jiné, vrozeného smyslu, jež určuje cenu koloristy: a kdykoli je u vytržení, okouzlen před přírodou, mívá jeho obraz nepředvídané kvality intuice.

Tehdy cloisonnismus*) existoval jejich úsilím. Každé ráno dávalo jim nové nápady, různé pohledy. Každý diskutoval, aby si uvědomil rozsah, v němž se smělo pohybovati jejich umění. Byly tu podivné omyly, zábavné pokusy, dětské skrupule, podrobné a tajemné formulky, jež našli nejen ve starých časech, u mistrů v Louvru, pomocí historie a cizích museí, ale též před koberci a malovanými okny, prohlížejíce práce řemeslníků, čtouce krásné knihy, tázajíce se o rady occultismu. Mocnost čísel je zajímala. Jednou měla býti komposice trojitá jistými vztahy, den na to žádal Sérusier, aby byla sedmerá (ternaire, septenaire) — čísla to obrazná. Pozorují heraldiku a Japonce, kteří je učí směru a symbolice barev. Červeň se jim zdá vertikalní: je to krev tryskající z rány, velkodušnost a zápal, a je to rovněž odvaha a láska; modrá svou horizontálností vyjadřuje klid, sladkost, sen, nebeský odpočinek, po kterém máme toužit, dokonalou blaženost. Její šťastný zpěv, tak žádoucí pohody a dobroty, mne vždycky sváděl, často mne dojal, mé chvály ji provázejí pro radosti, jež mi darovala; nemá se jí dáti přednost mezi všemi sestrami, uznáme-li, že její harmonie lze tíže zachytiti? Od pravé k levé směřuje zelená, svěží a koketní jako Watteauův záletník, který by šel za školu, rozhlížeje se nečinně, směje se, zastavuje se tu i tam, objímaje vše, co potká, spolčuje se se vším, srdečný a bez nenávisti. Zelená je přítelkyní fialové, spojuje se s červení a lichotí oranžové, hladí ultramarin a žlutou, z nichž povstala. Tuto barvu zbožňují Bernard a Sérusier, je obrazem slunce, života, zlata a jeho moci dle úsudku jedněch, kdežto jiným zdá se ve své šikmosti perversní, pokryteckou, zlou a sobeckou, jak to spozoroval také lid a vyjádřil obratem: směje se žlutě, když mluví o člověku zlém nebo potměšilém.

Vytrhuje své žáky z těchto theorií, v jichž rozbírání měli zalíbení, ale které nechápal de Hahn a o něž se málo staral de Chamaillard, Gauguin, analysuje dílo Lionarda da Vinci, udá přesně důležitost rytmického stínu s vnější linií. Michel Angelo ho pomalu krok za krokem vedl touto cestou. Čině si rychlé náčrtky dle děl Sixtiny a podobaje se tak Rubensovi a Delacroix, který pozoroval Rubense, seznámil se s dekorací, vyváženou konturou, již dává vypnutost svalů, naučil se zahalení lidského těla ohebnou a harmonickou čarou, zahrnutí komposice arabeskou, kterou tvoří vzlet těžkých draperií se záhyby skoro rovnoběžnými. Jenom zák ny synthetických vztahů mezi světlem a temnotou mu ještě

*) Nechám původní termín. Snad „vyplňování přihrádek barvou."



MAX ŠVABINSKÝ.
NÁČRT K PORTRÉTU.

scházely; osvojí si je s menšími obtížemi, než poznali jiní, když hledali tentýž cíl, nejen protože si jeho duch assimiloval snadno krásu všech věcí, ale i protože sochařství, které neopouští po celou tu dobu a které nese v sobě studium různých ploch, přijde mu velice na pomoc v tomto hledání. Pozoruje, jak světlo postupuje během času, že jeho modelování dochází nových effektů, a jeho intelligence dovede poznati, že stín dle své posice přesněji určuje dojem, který chtěla již kresba zachytit. Splývaje matně pod očima nebo ostře napsán pod obloukem obočí, smazávaje spojení úst, skrývaje se pode rty, prchaje tady, lichotě se na jednom místě, aby se zmírnil nebo stal násilným na druhém, on rozesmává úsměv, zjemňuje melancholii, odhaluje tajemství, podškrtává zhýralost, panovačnost, slabost, nejrůznější a nejjemnější dojmy, jaké nám popřává duše. Gioconda učí těmto pravdám. Gauguin vykládaje je denně před svými modely, které vybral, protože nejlíp representovaly bretonskou rasu právě tak v její ošklivosti jako ve vznešenosti, v její síle jako v její netečnosti, byl by mohl tušiti předem theorii temperamentů, jak ji později formuloval Gary de Lacroze, kdyby jeho duch podobně jako Emile Bernardův byl chtěl zkoumati všechny problemy, jež nám předložilo umělecké vychování a filosofie.

Když začne malovat, jak vyjádří rozdíly valeurů, jež sklouznou bázlivé nebo netečné anebo se přesně upevní v přírodě? snad tím, že sesílí jistým poměrem černě celkový ton? Nikoliv! Byl by tak upadl s výše své snahy a byl by připustil postup,



. ŠVABINSKÝ.
E ZANDWORTU.

jaký milovali žáci školy, ctitelé asfaltu, jimiž jsme my pohrdali s takovým oprávněním, kolik oni k nám cítili záští. Ale ovšem, ti nevědomci odpočívali klidně ve své lenosti a přežvykovali denně akademické učení. Klidně před očima velikého kněze rozřeďovali své barvy v té hnusné židovské omáčce. Nedbali pranic o harmonii. Proč by se byli k vůli ní znepokojovali? Operace každý den stejná stačila, aby se vyhnuli všem dissonancím. Podobni čarodějnicím z těžkých snů a jistě strašnějším než ony z Macbetha, topili pravidelně v té hnusné smíšenině, v odporné smole své panenské a svítivé tony, tak svěží na paletě, radost našim očím, tony, které se hleděly zalíbiti jejich pohledu naříkajíce nadarmo o milost. Jak bychom se divili, že se ti chudáci rozzuřili, když je Gauguin vzbudil ze spánku říkaje jim: „Vy jste tedy nespozorovali stkvělost masa, jeho krásu, jeho jemnost a jeho perleťové záření? světlo zamilované do něho je šťastno, že je může objímat a hladit; zahaluje je svým šedivým závojem, lichotí mu svými tisíci odstíny, objímá je neustále, protože je do něho zamilováno; usíná na něm, celé šťastno. Jak můžete necítiti strašnou ošklivost svého ohraničování? Venkovan, jehož duch je v té věci stejně prostý jako kriticky spravedlivý, pomyslil by hledě na ně na nemoci, které nesluší vám jmenovat. Vizte, že stín není v tomto obličeji, ale že se ho jen dotýká stejně jako černý motýl vyssává nebo dráždí květ, který je růžový. Pochopte, že jsa měnivý, váhavý, průhledný, on připomíná zeleň listí, modro nebes, červeň této draperie, pramen, skvělou stužku, která se plazí jasnou zelení této louky. Bylo by vám třeba, pánové, vzíti lekci u Renoira, dobrého malíře, kterého vy neznáte a kterého uznávají ti, jež vy pozdravujete v Louvru, jichž obrazy usmívají se na nás a líbí se nám uprostřed vážnosti



MAX ŠVABINSKÝ.
AKT SE ŽLUTÝM
SLUNEČNÍKEM.

mistrů: Clouet, Watteau, Fragonard, Boucher. A snad by vám bylo užitečno poraditi se se školou anglickou, která sdílela naši starost, jak to dosvědčují Reynolds, Lawrence a Gainsborough, když se podívali na ‚děvče s kloboukem', jež podepsal Rubens."

Rozumí se, že mluvil velmi dobře a že mu jeho žáci lehko rozuměli, třeba uskutečnění jeho touhy nebylo dokonce snadné. Relativně zdá se harmonie dvou valeurů v celkovém zbarvení obrazu dětinskou hříčkou; ale dostati ji na svém místě není dáno každému. Jeho talent, vzpomínka na Delacroix, jenž měl ve zvláštní míře tento dar a tuto vědu, studium tonů teplých oproti studeným, pomohly mu učiniti tento nový krok. Škola křičela, krčila rameny, splodila duchaplné vtipy — nepochybuji o tom — a chtějíc snít o strašných pomstách usnula znova svým věčným spánkem, jejž nedoufají přerušiti ani trouby posledního soudu.

Přemýšleje o pokusech a hledání v Pouldu, jež jsem se snažil učiniti srozumitelnými, mám nyní právo se podiviti. Symbolismus je stvořen; umístil na pevných sloupech tři zákony, jež jsou synthesa, charakteristika, cloisonnismus, ustanovil formule dekorativní harmonie linií a barvou. Vyžádav si od minulých věků jich různá pravidla krásy, jež resumoval, je v jednom smyslu zachovatelem tradice, probouzí otupenost Institutu, přináší vzácné vědění tomu, kdo hledá pravdu. Ale nezdá se, že Gauguin a jeho žáci pohrdli valeurem, černou v protivě k bílé, polostíny, celou tou zpěvnou stupnicí, jejíž moc je tak veliká? Z jaké to podivnosti? Z jaké příčiny? Jistě ne z nevědomosti. Jich ruce listovaly Pokušení sv. Antonína a Věnování Goyovi od Odilona Redona.

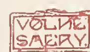
Potřásaje svými vlasy, jež jsou plavé, Sérusier říkal rád se zřejmým přesvědčením: „Nemluvte mi o obrazech, existují pouze dekorace." Nemám rád toto slovo, jehož myšlenka zdá se mi falešná. Existuje rozdíl mezi tímto dvojím uměním, není ovšem dán látkou nebo komposicí, jako se nijak nerozeznává výborem předmětu, barvou nebo rozměry. Tyto dva druhy poslouchají přirozeně těchže zákonů, jež jsme vám se zálibou definovali. Ale malba osamocená ve svém pravoúhelníku nebo oválu zlatým rámem nebo dřevěným bíle natřeným, jaké hájil Gauguin spíše ze šetrnosti než důvodně, stává se obrazem, když valeury od černé k bílé, na dekorativní kostře, ve svých úžasných hrách, jemných a nepředvídaných, svou arabeskou stejně vzácnou jako arabeska linie přivábí pohled na místo, jež umělec vyvolil. Váš pohled tedy nesleduje odděleně osoby, jež vám může představiti fresko pro tento příklad, ale soustředí se okamžitě a dojímá se bez vašeho přičinění na určitém místě, ať už ve středu plátna, tady, na pravo nebo na levo dole. Professor, jenž nedovede býti dojat krásou, dovede vám učiniti pochopitelným, že Rembrandt dociluje tohoto výsledku tím, že zachovává ve své práci sotva osminu živého světla.

A tak Paul Gauguin a jeho žáci produkovali dekorativní díla. Nová esthetika byla stvořena, jejíž pramen bude vždy úrodný; ale oni neviděli plně důležitost vítězství, jehož dobyli, lehkého proti škole, poměrně snadného nad impressionisty, hodného trofejí za jich odvahu proti obecenstvu, hrdinského za pohrdání prodejem, jež nosili tak hrdě na odiv. Ne! neměli tušení ve své Poulduské samotě, že se vyhnuli úkladům praerafaelitských barvotisků, domýšlivých a literárních, slávě to Burne-Jonesově, a že neblahý vliv mistra, jakým byl Puvis de Chavannes, je přece nezasáhl.

Vážili si ho právem za jeho lásku ke kráse, za jeho každodenní práci, jeho živou intelligenci, jeho hledání synthesy, jako hleděli uctivě na jeho pozoruhodné fresky a jeho vznešené postavy, jež se rozpomínají na Signorelliho.

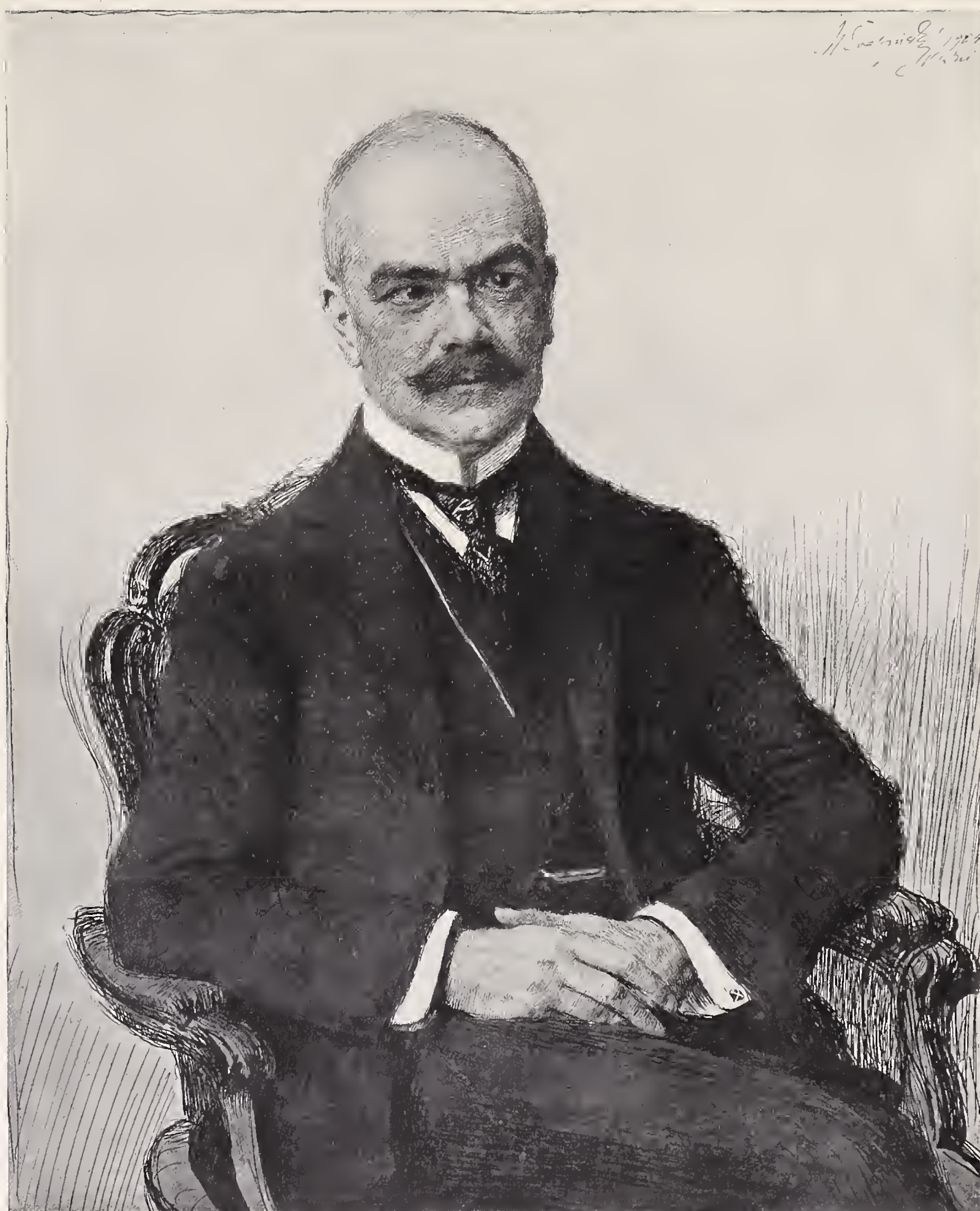
Jaká škoda, že jsou vždy jen osamoceny, ty způsobné a tak bledé květiny, jež byly rozsety tu a tam, elegantně, ale bez péče o náležité uspořádání. Je nutno přiznati, tento skutečný umělec nebyl koloristou a nemohl jím býti nikdy. Jeho pokusy v tomto směru jsou nešťastny. Považuje ho za ducha nestranného soudím, že trpěl pochopiv tuto ironii prozřetelnosti. Dnes, není-li tato praktická a znavená doba lhostejna k manifestacím umění, jak se obávám, budu snad vystaven za tato slova zuřivosti všech těch, kteří se posmívali jeho dílu nejhrubšími výrazy a útočili na něho hloupě a zuřivě, a nyní, po smrti, ho obdivují? Žurnalisté, tito jednodenní, začali býti laskavi a pojmenovali ho dekoraterem bílého kamene. S vrcholku, kde se tyčí jejich nevědomost, tito Gaudissarti literatury nechápajíce dosah tohoto strašného přívlastku pustili ho na nešťastníka. Medvěd když

M. ŠVABINSKÝ.
F. X. ŠALDA.



[illegible]





MAX ŠVABINSKÝ.
DR. E. V. KÖRBER.

hodil svou cihlu, nebyl tak ukrutným*). Podivnou výjimkou byla to správná kritika. Tato slova, jež bojují mezi sebou, vyjadřují dobře sádrovost jeho malby, neboť žádají tím prudší barvitost, že má prohřáti granit zdí. Vizte Pantheon; myslíte snad, že Bonnat může malovat pouze na ebenu? A všimněte si dobře, prosím, že pouze komposice bohatá v barvitosti, nádherná v harmonii, zachovává svou moc na každém místě, třeba i v našich salonech modern-stylu, hrozná to představa! Ty skřínky pobité cvočky a potažené látkami Liberty, zoufalství oku, látkami pro měšťáka-šlechtice, jež mají svůj původ v díle stvořeném Puvisem de Chavannes! Ah, tu je ten neblahý vliv, o němž jsem mluvil, a nevěřte na smutná paradoxa, mějme lítost. A pocházejí rovněž od něho především ty laky připomínající šťovík a sníh. Ovšem on by je byl zapřel. Tam, mezi tím nešťastným nábytkem se mohou slušně uložit k ledu obrazy jeho napodobitelů francouzských, belgických i anglických, všechna bezbarvá plátna, lithografie úžasně neharmonické, ješitné a nevědomé, a místnost, která by jim byla určena, měla by být ohromná jako lidská hloupost.

V tom groteskním prostředí velikost Michel-Angelova, nádhera Rembrandtova, slávy a pýchy všech mistrů by vítězily svou mohutnou zvučností, podobnou té, jež rozbořila hradby Jericha. Kdo bude tím Josuem zítřka, dokáže ten div a rozbije toto zbytečné hračkářství za triumfálního pokřiku našeho nadšení? Nepochybujte, nutnost barvy ve všech malířských komposicích je absolutní; myslete chvíli na zařízení místností našich otců, na kordovanské kůže, na ty přepychové látky, brokáty a samety, jichž přísné záhyby zpívaly intimnost, klid, přivolávaly sen a přemítání, vizte nábytek z té doby, předměty z pozlaceného i z čistého stříbra, které se třpytily v temnu na truhlách a skříních, a usmějte se nyní sklesli na mysli, když si představíte mezi vážností takové dekorace ten nejbídnější a také nejvíc ceněný z našich moderních výtvorů. A tu tvrdím, že Paul Gauguin i jeho žáci podrží v kterémkoli okolí svou vážnost stylu, kterou milujeme.

Důvody této přednosti jsem uvedl, rovněž jsem se pokusil ukázati, zabíhaje dle svého zvyku, volný pokrok jejich hledání, jich intelligenci činnou a neustále napjatou k cíli, který si určili. Nyní znáte jich snahy a jich každodenní práci. Vyhnuli se úskalí nižšího díla, této první radosti, jež zláme tolik talentů. „Kniha“, do níž kreslili střídavě a zapisovali vybrané myšlenky, již neexistuje, neboť byla rozřezána ode všech cestujících, roztrhána na kusy ženami, které o sobě říkají, že malují. Na první stránce stála tato slova Péladanova: „utvořiti si zvyklosti myšlenky, práce, přerušovati je co nejméně, zvyknouti si na idealnost, to je prostředek, jenž doplňuje povolání anebo i rozhoduje o něm, bylo-li nejisté“, a dále: „u umělce mají se střídati protivy, perioda práce připouští poměrné zotavení“.

Nesluší tedy představovati si Poulduskou krčmu jako přísný chrám. Často za zimních nocí řev jejich hádek děsil námořníka, který se křižoval ve své barce. Mistr v plné síle věku, ti mladí lidé, kteří obklopovali dobrého obra, probouzeli se po studiu velkými dětmi, se smíchem hlučným přes hukot vln. Tito umělci dovedli sbírat štěstí, jež nám nabízí život, neznali tehdejší nároky, osudné vzezření a poseurské držení dekadentních básníků. Kolem nich nebylo nikoho, kdo by je byl mohl posuzovati. Cizinec, který by je byl zahlédl, byl by je považoval za strašné zbojníky a byl by se jich právem děsil. Callot byl by je ryl s láskou. Vůdce v řasách velkého pláště z hrubého sukna a s baretem na hlavě řídil mezi zoranými polemi svou věrnou tlupu. Sérusier, rusé vlasy ve větru, bretonskou vestu na prsou, bosé nohy v dřevácích plných slámy, opakuje Oceanu Bachův choral, Emile Bernard sní, Laval poskakuje, de Chamaillard řve, Filiger filosofuje, de Hahn poslouchá. Slunce se dotýká obzoru a stíny těch malých a těch velkých, těch hubených i tlustých s pittoreskními pohyby kloužou bizarrní po břehu, šplhají na skály, lehají na zem, lezou po zdech, dosahují až do oranic, táhnou do dáli poděsit děvče, jež se vrací domů.

Aby vyčerpali svůj oheň a získali novou svěžest svému vidění, probíhali ve všech směrech okršlkem, jejž si byli podmanili. Prostí a veselé mysli, nebáli se nikterak špatného přijetí, neboť byli váženi jsouce s každým přátelští, bavíce hochy a ostýchavé služky, jež se zardívaly, mladíky i starce nehybné, kteří zahřívali svůj život v koutě krbu a pozorovali všechno s příznivou škodolibostí. Na statcích, kde se

*) Naráží na Lafontainovu bajku: L'ours et le pavé.

mlátí obilí, pomáhají pracovníkům, tančí na svatbách, účastní se života venkovana jako námořníka, a vznikne-li někdy hádka, je hned ukonejšena vysokou postavou Gauguinovou, který se vztyčí. Síla se jim líbila. Na písku po způsobu antických dob jsou bratrské zápasy; Sérusier metá oštěp s velkou obratností, disk se nahradí velkým oblázkem, a když se unaví těmito hrami, nastupují volnými kroky zpáteční cestu. V tu hodinu nabývá jich myšlenka celé své moci, zatím co se osvětlují okna samotářské krčmy, kde hledali cesty, jež vedou ku pravé kráse.

Tam je překvapil — a rozptýlil — telegram Van Goghův, nikoli malíře (mistr barvy v celé síle svého zneuznávaného genia právě zemřel postižen šílenstvím), ale jeho podivného bratra, který se zajímal o snahy mladé školy u Boussoda a Valadona, kde jeho velmi správný úsudek ji bránil s odvahou. Náhle tu sliboval bohatství za dílo Gauguinovo, tvrdil mu, že povstala společnost, aby bránila jeho obrazy, pokryla je zlatem, zajistila mu tak bezstarostnou existenci. Z jakých důvodů byl by měl chudý a veliký ten umělec nedůvěřovati těmto slovům?

Jest to jeho přítel, jeden z prvních jeho obdivovatelů, muž, jehož přičiněním si zachoval přes tvrdou zkušenost života všechny naděje na úspěch, kdož mu ohlašuje tuto šťastnou příhodu. Konečně, vzdávaje díky milostnému osudu, měl přijmouti cenu své práce a viděl blížiti se hodinu slávy. Jeho duch těšil se napřed z budoucnosti; drahocenné látky, perla a chrysopras, jichž užíval později jeho poslední žák, Paco Durio, zasazovaly se do jeho dekorativních dřevořezeb, zlaté rámy osamocovaly jeho malby, bronz uchovával pro věčnost jeho dekorace, montaže drahých kamenů, tehdy i později zcela nechápaná, se měnila, jako se měly obnoviti silou jeho talentu umění leptu a lithografie, architektura i nábytek. A konečně, velký pán (byl jím vždycky, aniž o tom věděl, ve všech okolnostech svého pohnutého života a v nejmenším gestu) uskuteční svůj sen, potěší své oči starými i novými mistry, jichž si vážil: Cézannem, Redonem, Renoirem, Degasem, kterého obdivoval vždycky, jako to vždycky rád hlásal, — a to v dekoraci, kterou přirozeně chtěl vytvořit. K čertu ode dneška s otcem Tanguym, s tím upřímným člověkem, jenž dopřával pohostinství těmto nechápaným, s tím ubožákem, jenž by byl zbohatnul, kdyby byl žil déle! Hanba jeho ubohé výkladní skříni, kde se vnucovala pozornosti krásná plátna dnes tak draho placená, na něž se ani nepodívali řídcí chodci ulice Clauzel a jimž se někdy chodili posmívat žáci školy: „Přijeďte co nejrychleji podepsat smlouvu“, tak stálo psáno. Zítra je tedy den očekávaného vítězství.

Jich nadšení bylo veliké té poslední noci, kterou mistr strávil pod domáckou střechou; všichni se složili, zajistili cestu nevím jakými zázraky, radovali se beze vší žárlivosti z neočekávané zprávy, která potvrzovala jen jejich obdiv. Kdo dovede vylíčit jich triumfalní pochod, když jej vyprovázeli až k odjezdu, pozdravovanému výkřiky radosti? Probuzení z toho krásného sna bylo strašné. Van Gogh, který zdědil šílenství, jež zabilo jeho bratra Vincenta, byl právě odvezen do blázince; brzy na to jej smrt uvolnila. Neexistovala žádná smlouva, jeho žhavý mozek a jeho velkodušná mysl vybájily tuto úžasnou kombinaci, tu společnost, jež měla rozsívat bohatství, tu šťastnou ferii, a Paul Gauguin ocitl se tak znova v Paříži chud a osamocen, před sebou nový boj se záštím a všeobecnou lhostejností.

V Pont-Avenu, kde jsem se s ním seznámil po jeho první cestě na Tahiti, najdeme ho znova obklopeného jeho věrnými, spolu s Verkadem a O'Conorem, kteří ho milovali. Ale kdyby náhodou, jestli přečte tyto řádky, básník a malíř zatoužil žít znova svůj pobyt Pouldušský tak, jak jsem se pokusil jej popsat, ať nejde do Bretagne, ale odebéře se k našim obratným obchodníkům. Nic neexistuje dnes z jich minulosti, není-li to vzpomínka, kterou jim uchováváme; z jich interieuru, jejž ozdobili pro svou zábavu a odpočinek pohledu, všechno bylo odnešeno kus po kuse, křídla dveří byla rozřezána, plátna vyříznuta, rovněž byl odvezen krb, jejž vyřezali, kartony, jež dekorovali, kresby, akvarely, které se odrážely vesele po zdích. Kde se teď nacházejí: Dobrý den, pane Gauguine, ta krásná malba, venkovanka, kterou maloval Sérusier, svatý Jan Filigerův, venkovský dvůr, jejž podepsal de Hahn? Ve kterých kartonech odpočívají jejich kresby, které zůstavili krádežím cestovatelů? Nicméně všichni vytvořili dosti vznešených děl, abychom se nemusili příliš rmoutit nad těmito barbarskými činy; ale už nikdy nebude nám dáno spatřit kolébku

symbolického umění, a sladký mistr, kdyby se vrátil z vyhnanství, k našemu štěstí, plakal by před moderním hostincem, jenž stojí na místě jeho dobré hospody minulých let, veselých hodin, jež jsem se pokusil vyvolati pro slávu jeho jména a jeho dobrého, drahého a otcovského obrazu, jenž bude vždy přítomen v mých myšlenkách.



M ŠVABINSKÝ.
ZE ZANDWORTU.

KRONIKA.

MODERNÍ GALERIE KRÁL. ČESKÉHO.

M. J. — Skrovné místnosti galerie jsou dnes, sotva po roce, již důkladně vyplněny, místy až přeplněny, a nové nákupy odpočívají dosti početně ve skladišti, tak že kuratoriu vedle starostí jiných nastává nemalá starost o větší a příhodnější místnosti.

Co se podařilo až dodnes rozvěsiti na stěny nevelkých tří sálů ve Stromovce, tvoří ovšem sotva hrubou kostru obrazárny příští, která má výstižně representovati moderní umění domácí. Nemáme snad přepjaté illuse o bohatství materialu, ze kterého lze vybírati, ale jistě je dosavadní výbor ještě nepoměrně chudý; třeba byl seznam zastoupených umělců již dosti úplný, není snad dosud jediného, jenž by byl aspoň trochu výstižně a definitivně charakterisován. Nemohlo snad dosud ani býti jinak, ale zvláště u mrtvých mistrů je tu požadavek důležitý a dosti naléhavý, neboť čím více se vzdalujeme jich činnosti časově, tím více rostou i obtíže orientační.

Z nových akvisicí českého oddělení ovládla dvě jména rázem všechno, co se tam nacházelo před nimi: J. Čermák a H. Schwaiger. Čtyři obrazy Jaroslava Čermáka zapůjčilo z odkazu pí. Gallaitové a její dcery město Praha. Není tu ovšem žádný z jeho známých charakteristických obrazů velkých, žádná historie nebo jihoslovanská idealisovaná komposice, které jsou vesměs v pevných rukou a jež bude těžko získati, ale tak, jak je dnes v galerii zastoupen, ukazuje se Jaroslav Čermák snad se své nejsympathičtější stránky: dobrý a silný malíř neobyčejně vzácných kvalit.

Velká dámská podobizna (z r. 1863) je znamenitý kus nejlepší dobové tradice. Její krásná technická hotovost vynikne zvlášť výhodně srovnáním s menším obrázkem Brožíkovým, jenž visí nedaleko. Tato Toiletta (umělecky zcela banalní) stojí technicky v Brožíkově díle jistě dosti vysoko, někde mezi Munkaczym a Stevensem, ale od této technické obratnosti vede již vyložená cesta k pozdější povrchní manýře. Jak krásně spolehlivě působí vedle Čermákova podobizna: kresba i barva má tu tolik jistoty, celek je zmožen tak samozřejmě, že nemáte ani na chvíli strach, že autor nestačí nebo vypadne z role (úzkost, která mi kazívá požitek u mnohých i dobrých malířů nynějších).

Ale je tu druhý obrázek Čermákův, nevelká Marina z Roscoffu (z r. 1870), opravdové a krásné překvapení. Tato jednoduchá, hnědá a šedá studie, tak prostá motivem i provedením, jeví tolik malířské síly, že by, tuším, zcela čestně obstála vedle nejmalířštějšího, čím se může vykázati doba jejího vzniku: vedle marin Manetových. Podle mého je to dnes z celé galerie malířsky nejvyšší kus.

Ale je-li toto Čermákovo plátno z galerie nejlepší malování, pak nejlepší obraz je bez odporu Schwaigrův Rybí trh (zapůjčil p. řed. Kubeš). Mistrovský kus, který po tolika letech od svého vystavení překvapuje svou jedinečnou svěžestí, moderností, jedním slovem (nelekám se ho v tomto případě) svou dokonalostí. Jaká životná, jakoby samozřejmá komposice, jaká barva a jaká oekonomie prostředků! Žádný impressionista nezmohl líp problem rozptýleného světla, celý obraz je jím prosycen. Toto plátno se nehne, nejen technicky — je to tempera a olej po 15 letech stejně svěží, jako by byla včera malována, a tak klassicky střídmá v prostředcích při vší raffinovanosti, že lze ručiti, kterak zůstane nezměněna i za sto let — ale i umělecky vydrží každé sousedství a každou časovou perspektivu, tak je bohaté a tak je svoje.

Ale ovšem Schwaigrův význam není ani tímto mistrovským kusem vyčerpán, ani druhými dvěma, které si galerie též již opatřila (doufáme, že Rybí trh, až dosud jen zapůjčený, přejde v majetek galerie svým časem pevně). Patřily by sem i některé jeho valašské plein-airy, některé typy slovácké, a ty úžasné, pohádkové akvarely . . .

Vedle takovýchto definitivních věcí působí novější nákupy, práce dnešní generace, přirozeně jenom jakýmsi provisorním, slibným dojmem; skoro u každého jména máte právo čekati jednou ještě více, než je tuto podáno. Proto jen několik stručných poznámek o generaci starší.

Josef Manes není dosud zastoupen nejšťastněji; svoje místo si čestně uhájí vlastně jen dětské kartony; dekorativní malby pro kostel karlínský stojí v jeho díle jistě až v druhé řadě, a diplomy na místě ještě podřízenějším. Ani nově získané a dosud nevystavené dekorativní malby ze zámku Čechy nejsou věci prvního řádu. Snad by nebylo nemožno získati některé významnější práce z majetku soukromého aspoň k zapůjčení? Byla by to z první periody Hvězdná noc a Hubička, krásné Červené paraplíčko, skizzy Švadlenky, Poprsí ženy, některé podobizny (pán a pí. Vendulákovi,

pí. Václavíková, pí. Schwarzová) a krajiny (Pod chalupou, Krajina při západu slunce). Zakvarelů a kreseb jsou v soukromých rukou mimo jiné Iris, Profil děvčátka a Babí léto.

Quido Manes není dosud vůbec zastoupen. Stálo by snad za pokus požádati aspoň o zapůjčení jeho Děvčátka před zrcadlem (v majetku Císařských statků) nebo Křesťanského cvičení (dr. Maixner).

V majetku Císařských soukromých statků nachází se i nejlepší snad Krajina Kosárkova.

Ze starších krajinářů schází dosud Navrátil, jehož nebude obtížno dobře doplniti. Také Mařák i Chittusi jsou zastoupeni dosud jednostranně. Chittusiho Motiv z českomoravského pohoří drží se ovšem ve svém okolí znamenitě; ale patřil by v jeho sousedství také některý obraz z periody Fontainbleauské, a hlavně pozdější česká jeho perioda by měla býti co nejčetněji zastoupena; snad náleželo by sem i některé z jeho charakteristických Zátiší.

Cyklus kreseb Polem i lesem a rovněž i obrazy z daru nejmenovaného příznivce, práce to Ženíška F., Marolda, Hynaise a Schikanedra, nejsou až dosud vystaveny. A přece by se snad při dobré vůli místo pro ně našlo; odnášímť si z galerie pokaždé dojem, že tam visí mnoho zbytečného. Aby se mi dobře rozumělo: nevyčítám, co všechno kuratorium kupuje, ale co vystavuje. Nemám ku př. námitek proti tomu, že byla zakoupena celá pozůstalost Jeneweinova, ale nechápu dobře, proč je vystavena tak četně, když řada zajímavých věcí nemůže za dnešních poměrů najíti místa. A jsem přesvědčen, že by dojem Jeneweinova díla jen získal, kdyby bylo vystaveno prací méně, ku př. Náčrty pro výzdobu chrámu v Otakringu a Jidáš.

A rovněž v oddělení německém, je-li správno, že se v Grafice zakupují completa díla Orlíkova, Hegenbarthova atd., nenásleduje z toho ještě, že v stísněných místnostech nynějších musí být také úplně vystavována.

Překvapuje, že není lépe zastoupen Marold. Tak jak se presentuje v galerii, je to jen illustrator, a často povrchní; ten duchaplný malíř a kreslíř, od něhož jsme tolik čekali, když se do Prahy vrátil, a který byl už ve slibech a nábězích tak překvapující, tady skoro docela schází. Připomínám si z jeho posmrtné výstavy pastel Dámy u telefonu, podobiznu malíře Raška, olejové skizzy Španěla a Turkyně z trafiky a řadu menších kreseb . . .

A k závěrku jeden žijící mistr, jehož dílo je již dosti bohaté i uzavřené, aby bylo lze z něho definitivně vybírat: Mikuláš Aleš. Co visí od něho v galerii, je sotva jedna stránečka jeho talentu a jeho díla; těšíme se, že tu budou časem i jeho práce dekorativní, jeho návrhy a skizzy, kreslířsky často tak úžasně vervní, a některé skizzy olejové, v nichž se hlásil tak neobyčejný barevný talent. Dobře vybraná kolekce Alešova mohla by býti vlastně rehabilitací a pravým zjevením tohoto stále ještě nedoceněného, velkého mistra. —

Upozorňuji postscriptem, že je, tuším, zanedbáno také oddělení starší grafiky české. A přece jsou dobré tisky některých lithografií Manesových již dnes dosti vzácny. Několik dobrých tisků Čermákovy v Bruselu r. 1853 tištěné lithografie „Žižka a Prokop Holý" měl ještě nedávno na skladě knihkupec Srdce ve Spálené ulici. Také leptů Mařákových je celá řada; probral je ve V. S. svého času kriticky p. K. B. Mádl.

LITERATURA.

COROT UND COURBET. EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN MALEREI VON JULIUS MEIER-GRAEFE.

Autor chce knihou napraviti opomenutí, kterým ukřivdil ve své velké Entwicklungsgeschichte oběma mistrům. Klade sám váhu na to, že křivda byla u Courbeta větší; pověst Corotova je příliš všeobecná a pevná, kdežto Courbet je podceňován na účet následníků, kteří mu za tak mnohé děkují.

Nemohu bohužel korrigovati bezprostředním názorem, pokud je vysoké cenění obou mistrů správné; mé vzpomínky na jejich originaly jsou příliš starého data a zvláště u Courbeta vzpírají se tyto staré matné dojmy ostře úsudkům autorovým. Zmiňuji se o tom jen proto, že kniha Meier-Graefova vzbuzuje v první řadě vášnivou touhu vidět znova originaly, které autor tak odbornicky a suggestivně popisuje. Meier-Graefe je snad ze všech dnes žijících uměleckých kritiků největší odborník a našel pro některé technické kvality barvy nebo vedení štětce neobyčejně bohatý a přiléhavý výraz. K tomu se pojí přímo úžasné vědomosti experta nebo obchodníka s obrazy, zkušenosti získané stálým srovnáváním na nesčíslných dražbách a ve všemožných soukromých galleriích. Jeho úsudky jsou o to bohatěji založeny a zdůvodněny než ku př. Mutherovy, který mnohé uhodl trefně, ale opírá se často jen o známost obrazů přístupných ve veřejných sbírkách (často tak málo charakteristických!) a na příležitostných retrospektivních výstavách. Meier-Graefe osvětlí tak mnohé připomenutím trefné analogie, srovnáním hned několikerým,

z nichž jedno korriguje druhé. (Krásným příkladem je popis Courbetova obrazu „Atelier“ a jeho paralela s Velasquezem i kapitola „Vermeer-Chardin-Corot“.)

A potom, co překvapuje v každé jeho knize a čím autor přímo plýtvá, je bohatost stanovisek. Jako mimochodem postaví nové kriterion a změří jím celý stávající vývoj umění, jednostranně, ale ostře osvětlí hrany, tak že mnohá okolnost vynikne neobyčejně plasticky. A co přehnal v jednom případě, opraví tím, že při nejbližší příležitosti osvětlí stránku druhou. Při citátu z Delacroix, kde se tento zmiňuje o souvislosti hlavní věci v obraze s vedlejšími, improvisuje celou historii umění dle změn této souvislosti. Mluví narážkami, často povrchně, ale vybízí a nutí, abyste myslili dále, abyste přemyslili a aplikovali jeho thesi na své bližší okolí — velký zisk pro čtenáře a veliká přednost autora. Je nejen duchaplný, často je hluboký. Čtěte tento odstavec, který se zdá jen duchaplný — na poprvé: „Styl je jako ražený kov. Jeden má kapsu plnou velkých, tlustých měďáků, váha je značná, kapsa se nadýmá. Jiný nosí tentýž počet kusů ve zlatě a kráčí lehce s tisíckrát dražším pokladem. Žijeme v umění ve znamení měděné měny. Mnoho drobných mincí, malé obnosy. Několik těch zlatých kusů zmizí pod hromadami drobných měďáků. Všechno je styl. Jedno zvoní v kapse jako druhé, ano běžná mince nadělá nejvíc rámusu. Případ Courbetův je proto anomalií, že mu napadlo naplnit si kapsy spoustou zlatých peněz a zacházet s nimi, jako by to byla jen měď. Že ho následkem toho považovali lidé za falšovatele, rozumí se skoro samo sebou“ —

Meier-Graefe platí za rozhodného stranníka určitého směru uměleckého; ale jeho strannictví, přihlédnete-li blíže, je skoro jen předsudek. Enthusiamus, s jakým velebil fanatika barvy Van Gogha, nepřekážel mu, aby necenil správně Ingresa ani Courbeta, který zůstal v barvě přece vždy poslušným žákem starých mistrů. Ale tato široká chápavost nemá také nic společného s laciným nadšením a pohodlným eklekticismem: vycítíte vždy určité stanovisko autorovo. Není to ovšem výlučné uctívání klassicismu ani romantismu, ba ani symbolismu nebo impressionismu, — ale jenom celých, charakterních umělců a poctivého temperamentního umění. M. J.

Z ČASOPISŮ.

The Studio věnovalo u příležitosti rakouské výstavy v Londýně zvláštní svazek modernímu umění v Rakousku, nebo spíše „Oživení, renaissanci umění v Rakousku“ (The Art-Revival in Austria).

The Studio má u nás stále ještě pověst elitního časopisu uměleckého, pověst, kterou si vydobilo svými prvními ročníky, ale jíž dávno nezasluhuje. Dnešní Studio je obchodní podnik vypočítaný pro uspokojení co možno široké vrstvy abonentů, vedený umělecky velice kompromisně a konciliantně, a zvláště v dopisech z ciziny žurnalisticky povrchně. Tento zvláštní svazek je dokonalým dokladem takovéto žurnalistické (a k tomu vídeňské) povrchnosti a jednostrannosti.

O malířství referuje tam L. Hevesi, o sochařství a architektuře H. Haberfeld, o uměleckém průmyslu pí. Levetus. Rozumí se, že pro všechny referenty jsou pojmy rakouské umění a vídeňské umění skoro identické; v illustracích i v textu mají Vídeňáci absolutní převahu; v architektuře ku př. věnována téměř polovina všech reprodukcí Hoffmannovi, jemuž musili ustoupit i Wagner i Olbrich; Plečník, jmenovaný v textu velice čestně, v illustracích docela schází. České umění je zastoupeno v architektuře 4 reprodukcemi (Kotěra, Jurkovič), v sochařství třemi (Sucharda, Bílek, Šaloun), v malířství dvěma obrázky (Švabinský, Úprka). Jak povrchní a nedbalé jsou charakteristiky v textu, o tom několik dokladů:

Přehled českého malířství začíná Maroldem, Muchou a Hynaisem. Okolnost, že je poslední professorem na Akademii umění, dává autorovi příležitost, aby vyjmenoval jeho kolegy: „vojenský malíř R. v. Ottenfeld, malíř slunečního svitu F. Thiele, který studoval v Italii, pařížský pointillista Vlaho Bukovac a přerafinovaný (oversophisticated) mystik M. Pirner“. Pak jsou uvedeni krajináři Slavíček a Hudeček, „oba ohniví snaživci za novými barevnými effekty“.

„Čtyři umělci stojí v čele Československého národa: H. Schwaiger, J. Úprka, M. Švabinský a Emil Orlik.“ Obšírnější charakteristika Schwaigrova (L. Hevesi je autorem článku o Schwaigrovi ve Ver Sacrum, August 1898) vystihuje jeho význam jako pohádkáře; Schwaiger-realista zůstal autorovi v peře.

O Úprkových slováckých motivech tvrdí, že jsou v atelieru líbivě upraveny. Všechny jeho typy jsou prý krasavice (?). Vedle Úprky jmenuje J. Špillara. Pak několik povrchních slov o M. Švabinském a obšírnější chvála E. Orlika, to je všechno. Z Vídeňáků uvádí autor ovšem i poslední genristy jako Kinzela a Zevýho. — Poláci, až na Mehoffra, přišli stejně zkrátka. — V sochařství jmenuje Haberfeld nejprve J. V. Myslbeka (nebo, jak důsledně píše, Joseph von Mylsbek), po něm Suchardu, Bílka, Šalouna, Mařatku a Kafku. Co dovedl povědět k jich ocenění, nestojí vůbec za zmínku.

Rozumí se, že takovéto povrchní informace ciziny nejsou žádným národním neštěstím; pro

umění samo jsou zcela lhostejny. Ale měly by otevřít oči již těm našim lidem, kteří na úsudek takto informované ciziny čekají z pravidla jako na rozhodující hlas nejvyšší instance.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Na representační výstavě německého umění v Londýně a ovšem i v uměleckém oddělení rakouské výstavy jsou věšeny obrazy jednořadově, jak dle našich pojmů již ani jinak býti nemůže. Pro širší publikum anglické je prý to novinka přímo neslýchaná, tvrdí korrespondent „Kunst".

*

Podotýkáme opravou ke článku o Moderní galerii, že dle dodatečné informace nenachází se ani ve skladištích galerie mnoho věcí, které by právě kategoricky volaly po zavěšení v sálech. — Budeme ostatně registrovati doplňování a změny v galerii pravidelně.

*

Z posledních velkých prodejů pařížských nejzajímavější je dražba pozůstalosti Carrièrovy. Prodávaly se nejen práce velkého mistra, ale i obrazy jiných mistrů z jeho majetku i dary přátel nabídnuté k této příležitosti — okolnost, která vrhá ostré světlo na materielní poměry, v nichž zůstavil svoji rodinu jeden z největších malířů francouzských. Některé práce věnovali Besnard, Cézanne, jehož krajina docílila 3200 fr., Cottet, Lebourg a Lhermitte. Z majetku Carrièrova pocházely kresby Puvise de Chavannes a podobizna (pastel) od Gauguina, jež prodána za 1700 fr. Obrazů, skiz a studií Carrièrových bylo na sto. Výtěžek obnášel 176.464 fr.

*

Vysoko a pevně jsou na trhu ceněni dnes všichni členové velké generace impressionistické. Dražba sbírky Depeaux, kde byli zastoupeni hlavně Sisley (46 orig.), Lebourg (20), Monet (14) a Renoir (4), vynesla za dva dny 551.457 fr. Malý obrázek B. Morizotové, „Toiletta," docílil sám 18.000 fr., Renoirův „Ples" 47.000 fr.

*

Vysoké tržní ceny hlavně mrtvých mistrů jsou ovšem často dílem čistě bursovní spekulace; odtud kolísání často nevysvětlitelné i nesmyslné. Amerika má i v této spekulaci málo čestný primát. Tak prodán nedávno v New Yorku při dražbě Jeffersonovy sbírky obraz hollandského malíře Mauva, jenž byl r. 1892 dobře zaplacen 12.500 franky, za 211.500 fr.!

*

Dodatkem pro japonisanty ještě několik čísel z dražby kollekce Bingovy. Z maleb docílil rekordu paravent dekorovaný květinami, guache na stříbrné půdě, od Sôtatsu, 15.000 fr. Známé, často reprodukované kakémono Kôrinovo, skupina laněk, prodáno za 1600 fr. Ze známějších mistrů zastoupeni ještě Ritsuô, Sosen, Masanobu, Geishi, Toyoharu, Utamaro (rodinná scéna 1700 fr., Ženský akt 1610 fr.), Shunyei a Hokusai.

SOUTĚŽE.

Rada král. hl. města Prahy vypisuje veřejnou a anonymní, českým výtvarníkům přístupnou soutěž na plastickou skizzu sochy sv. Mikuláše pro niku absidy kostela sv. Mikuláše na Starém Městě pražském. Pojetí žádá se monumentální a v souladu se stávajícím rázem budovy. Sádrové odlitky dodány buďtež v $^1/_5$ skutečné velikosti do 30. září 1906, do 12. hod. polední do hlavního podacího protokolu na Staroměstské radnici. Náklad na celou sochu provedenou z hořického pískovce i s veškerými pracemi spojenými s osazením stanoven na 10.000 K. Ceny v obnosu 600 K, 400 a 300 K udělí nejdéle do tří týdnů porota, v níž zasedají sochaři V. Amort, J. Mauder a St. Sucharda, dále K. Kříženecký, A. Wiehl, architekti, J. Herain, archivář a konservator a obec. starší L. Čupr, továrník, jako zástupce rady městské.

Veškeré návrhy soutěžící budou veřejně vystaveny a návrhy cenou poctěné stanou se majetkem městským. Pomůcky a program vydává soutěžícím bezplatně protokol stavebního úřadu na Staroměstské radnici v III. patře.

*

V soutěži na pilony vinohradského divadla udělena byla první cena návrhům M. Havlíčka, druhá cena návrhům Frant. Uprky a třetí autoru neznámému. Na návrh poroty vypsána mezi autory poctěných návrhů užší soutěž.



REMBRANDT.
TŘI KŘIŽE.
R. 1653.



REMBRANDT.
NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA.
R. 1636.



REMBRANDT.
ABRAHAMOVA
OBĚŤ. — 1655.



REMBRANDT.
ZAMYŠLENÝ
MUŽ. — 1637.



REMBRANDT.
MUŽ S NÁHR-
DELNÍKEM. 1641.



REMBRANDT.
SNĚTÍ S KŘÍŽE.
R. 1654.



REMBRANDT.
FAUST. — ASI
R. 1652.



REMBRANDT. POHLED NA OMVAL.

EUGÈNE FROMENTIN: REMBRANDT.

Život Rembrandtův jest jako jeho malování: plný polostínů a temných koutů. Jak se Rubens ukazuje takým, jakým byl, v plném světle svých obrazů, svého veřejného života, přesný, jasný a celý zářící duchem, dobrou náladou, velkoduchým půvabem a velikostí, tak se Rembrandt uhýbá a zdá se stále něco skrývati, ať maloval nebo žil. Žádný palác s velkopanským vedením domu, žádný průvod nebo galerie v italském vkusu. Prostřední zařízení, zčernalý dům malého kupce, uvnitř nepořádek sběratele, antikváře, milovníka tisků a zvláštností. Žádná veřejná záležitost, jež by jej vylákala z atelieru a zapředla v politiku jeho doby, žádná vysoká přízeň jej nepojí k některému princi. Není tu officielních poct ani řádů, ani titulů ani stuh, nic, co by ho bylo z blízka nebo z dáli uvedlo ve spojení s určitým faktem nebo s určitými osobnostmi, jež by ho byly uchránily zapomenutí, neboť dějiny zabývajíce se jimi byly by při té příležitosti mluvily i o něm. Rembrandt byl z třetího stavu, sotva z třetího stavu, jak by se bylo řeklo ve Francii r. 1789. Náležel k těm davům, kde se individua ztrácejí, kde jsou mravy ploché, zvyky bez zvláštního rázu, jenž by je vyznačil; ba ani v oné zemi tak zvané rovnosti stavů, protestantské, republikánské,

bez šlechtických předsudků, zvláštnost jeho genia nedovedla zabrániti, aby prostřednost jeho společenského postavení nezadržela jej dole v temných vrstvách a neutopila ho v nich.

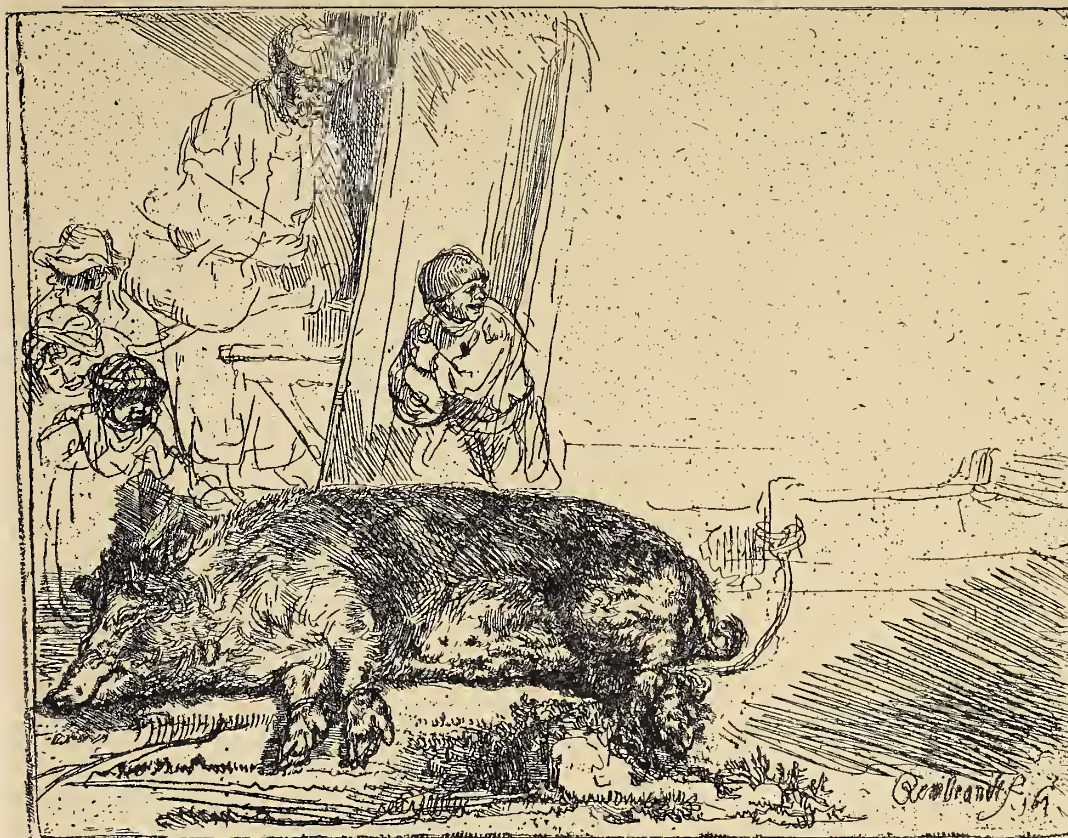
Dlouho nevědělo se o něm nic jiného, než o čem svědčili Sandrart nebo jeho žáci, aspon ti, kteří psali, Hoogstraeten, Houbraken, a všechno se omezovalo na několik atelierních legend, na pochybné informace, na příliš povrchní úsudky, na klepy. Co bylo lze zahlédnout z jeho osoby, byly jen bizarnosti, manie, něco trivialit, chyb, skoro neřestí. Říkalo se, že byl ziskuchtivý, hrabivý, skoro lakomý, trochu lichvářský, a s druhé strany zase, že byl rozmařilý a nepořádný ve vydávání peněz, důkazem toho jeho úpadek. Měl mnoho žáků, zavíral je odděleně do přehražených pokojů, dbal, aby nebylo mezi nimi ani styků ani vlivu, a měl z tohoto malicherného způsobu vyučování velké důchody. Cituje se několik úryvků jeho ústních lekcí, jež tradice zachovala, a jsou to zdravé prosté pravdy, ale bez valného dosahu. Nebyl v Italii, nedoporučoval tu cestu, a pro jeho žáky, když se stali autoritami v esthetice, byl to důvod k výčitce a příležitost vyjádřiti politování, že jich mistr nepřipojil tuto nutnou kulturu k svým zdravým doktrinám a k svému původnímu talentu. Vědělo se o něm, že má podivné záliby, lásku k starému šatstvu, k orientalním hadrům, k přilbám, mečům, asijským kobercům. Pokud nebylo přesněji do detailů známo jeho umělecké zařízení a všechny poučné a užitečné zvláštnosti, jimiž přeplnil svůj dům, viděli v něm jenom nepořádek nejnesouvislejších věcí, trochu přírodopisu a trochu haraburdí, divošské zbraně, vycpaná zvířata, sušené trávy. Páchlo to kafrem, laboratoří, trochu tajnou vědou a kabalou, a tyto podivnosti spolu s vášní k penězům, jež se mu přičítala, dodávaly přemítavé a zatrpklé tváři toho houževnatého pracovníka jakéhosi kompromitujícího vzezření hledače zlata.

Měl manii sedati před zrcadlem a malovat se, ne jako Rubens, v heroických obrazech, s kavalírským vzezřením, jako voják a smísen s osobnostmi epopeje, ale zcela sám, v malém rámci, oči v očích, sám pro sebe a jen za cenu klouzavého světla nebo vzácnějšího polotonu, jenž pohrával po zakulacených vrstvách jeho tlustého obličeje s krví podlitým masem. Nakroutil si kníry, načechral hravě svoje kadeřavé vlasy; usmíval se silnými a krevnatými rty, a jeho malé oko, utopené pod mocnými čelními výstupky, vysílalo podivný pohled, v němž byl žár, upřenost, vyzývavost i uspokojení. Nebylo to obyčejné oko. Maska měla pevné vrstvy; ústa byla výrazná, brada plna vůle. Mezi obočím vyryla práce dvě kolmé brázdy, naběhliny a ten záhyb navyklý vraštěním, vlastní mozkům, jež se soustřeďují, odrážejí přijaté dojmy a snaží se z vnějška do vnitř. Ostatně se strojil a převlékal po způsobu herců. Bral ze své šatny, čím se obléci, co vzít na hlavu a čím se ozdobit, nosil turbany, sametové čapky, barety, kabátce, pláště, někdy i brnění; připínal si skvosty na čepici, věšel si na krk zlaté řetězy poseté kamením. A kdo nebyl zasvěcen v tajemství jeho pokusů, ptal se snadno, není-li všechna ta ochotnost malíře k modelu vlastně slabostí člověka, které se umělec propůjčoval. Později po zralých letech, v těžkých dnech, vídali ho u vážnějším vystrojení, skromnějším i pravdivějším: bez zlata, bez sametu, v tmavých vestách, s šátkem ovázaným kolem hlavy, obličej sesmutnělý, vrásčitý, zmučený, paletu v hrubých rukou. Toto držení zklamaného člověka bylo novou formou, kterou vzal na se muž, když minul padesátku, ale zkomplikovalo jenom tím více pravý obraz, jejž bychom si o něm rádi utvořili.

To vše celkem nepodávalo valně shodný celek, nedrželo se, souhlasilo špatně se smyslem jeho díla, s velkým dosahem jeho koncepcí, hlubokou vážností jeho běžných úmyslů. Výběžky tohoto špatně definovaného charakteru, body odhalené z jeho skoro neznámých zvyků odrážely se s jakousi trpkostí na pozadí života matného, nevýznačného, zakaleného nejistotou a biograficky dosti spleteného.

Od té doby rozlilo se světlo skoro po všech dosud pochybných částech tohoto temného obrazu. Historie Rembrandtova byla napsána, a to velmi dobře v Hollandsku, ba i ve Francii podle hollandských spisovatelů. Díky pracem jednoho z jeho nejhorlivějších obdivovatelů, p. Vosmaerta, víme nyní o Rembrandtovi ne-li všechno, co je důležito vědět, aspoň všechno, co dle pravděpodobnosti budeme kdy vědět, a to stačí, abychom ho milovali, litovali, ctili a doufám dobře chápali.

Pozorujeme-li jej po vnějšku, byl to poctivý člověk, milující svou domácnost, rodinný život, posezení u krbu, otec ro-



REMBRANDT.
VEPŘ.

diny, povaha spíše manželská než světácká, monogam, který nemohl nikdy snést celibát ani vdovství, a kterého špatně vysvětlené okolnosti svedly, aby se třikrát oženil; domácký člověk, rozumí se samo sebou; špatný hospodář, neboť nedovedl držet účty v pořádku; dokonce ne lakomý, neboť se přivedl na mizinu, a vynakládal-li málo peněz na své pohodlí, rozhazoval je, jak se zdá, pro záliby svého ducha; obtížný společník, snad i plachý, celkem a ve svém malém kruhu podivný tvor. Nebyl okázalý, ale měl jakési skryté bohatství, poklady uložené v umělecky cenných věcech, které mu způsobily mnohou radost, které ztratil v úplné zkáze a které před jeho očima, před hospodskými dveřmi jednoho vskutku neblahého dne byly prodány za nízkou cenu. Nebylo to jen haraburdí, je to zřejmo z inventáře sepsaného při dražbě, toto zařízení domu, s nímž se potomstvo zabývalo tak dlouho, aniž je znalo. Byly tam mramory, italské obrazy, hollandské obrazy, jeho vlastní malby u velkém počtu, hlavně rytiny, a velmi vzácné, jež vyměňoval za svoje nebo platil velmi draho. Visel na všech těch věcech, krásných, zajímavě opatřených a vskutku vybraných, jako na soudruzích své samoty, na svědcích své práce, na důvěrnících své myšlenky, na inspiratorech svého ducha. Snad hromadil poklady jako dilletant, jako učenec, jako vyběráček duševních požitků, a taková byla snad neobvyklá forma lakoty, jejíž pravý smysl nechápali. Co se týče jeho dluhů, které ho zničily, měl je již v době, kdy dle dopisů nám zachovaných mluvil o sobě jak o boháči. Byl dosti pyšný a podpisoval směnky bez obalu jako člověk, jenž nezná ceny peněz a nepočítá přesně, ani co má, ani co je dlužen.

Měl rozkošnou ženu, Saskii, která byla jako paprslek v tom neustálém polosvitu, a na několik příliš krátkých let náhradou za eleganci a skutečné půvaby darovala mu cosi jako živější lesk. Této šeré domácnosti i té mrzoutské práci, jež je celá v hloubce, schází hlavně expanse, trochu

milostného mládí, ženského půvabu a něžnosti. Dovedla mu to přinést Saskia? Nepozorujeme to zřejmě. Byl do ní zamilován, říká se, maloval ji často, zakuklil ji, jak to dělal sám s sebou, v bizarní nebo nádherná přestrojení, pokryl ji jako sám sebe jakousi příležitostnou nádherou, maloval ji jako Židovku, jako Odalisku, jako Judith, snad i jako Suzanu a Bethsabé, nenamaloval ji nikdy, jak byla opravdu, a nezůstavil ani jednu její podobiznu, ať už oděnou nebo neoděnou, která by byla věrná, — aspoň tak myslíme. To je všechno, co víme o jeho domácích radostech příliš rychle uhaslých. Saskia zemřela mladá r. 1642, téhož roku, kdy udělal Noční hlídku. Z jeho dětí, a měl jich více z trojího manželství, nepotkáváme ani jednu vlídnou nebo usměvavou tvář v jeho obrazech. Jeho syn Titus umřel několik měsíců před ním. Ostatní zmizí v temnotě, která pokryla jeho poslední léta a následovala po jeho smrti.

Je známo, že Rubens ve svém velkém životě, tak zachvacujícím a vždy šťastném, měl po svém návratu z Italie, kdy se cítil cizí ve vlastní zemi, pak po smrti Isabelly Brandtové, když se viděl vdovcem a sám v domě, chvíli velké slabosti a jakoby náhlé mdloby. Máme toho důkazy v jeho dopisech. U Rembrandta je nemožno vědět, co srdce trpí. Saskia zemře, jeho práce pokračuje bez přestávky jediného dne, lze to konstatovati dle dat jeho obrazů a ještě lépe dle jeho leptů. Jeho jmění se sřítí, je vlečen před soud dlužníků, všechno, co měl rád, je mu vzato: on odnese svůj stojan, usadí se jinde, a ani současníci ani potomci nezaslechli ani výkřik ani nářek té podivné povahy, o níž se mohlo myslit, že je zcela pokořena. Jeho plodnost neslábne ani neklesá. Přízeň ho opouští spolu se štěstím i se zámožností: on odpoví nespravedlivosti osudu, nevěrnosti veřejného mínění podobiznou Sixe a Syndiky, nemluvě ani o Mladém muži z Louvru a tolika jiných dílech, jež náležejí k jeho nejustálenějším, k jeho nejpřesvědčenějším a nejsilnějším. Ve svých smutcích, uprostřed pokořujících neštěstí zachovává jakousi netečnost, která by byla zcela nevysvětlitelna, kdybychom nevěděli, čeho je schopna co do vzpružení, co do lhostejnosti nebo rychlého zapomínání duše zaměstnaná hlubokými zámysly.

Měl mnoho přátel? Nemyslívá se; jistě neměl všechny ty, jež si zasluhoval: ani Vondela, jenž byl spíše důvěrným s domem Sixů; ani Rubense, kterého dobře znal, který přišel do Hollandska r. 1636, navštívil tam všechny slavné malíře až na něho, a zemřel rok před Noční hlídkou, aniž se Rembrandtovo jméno kde shledá v jeho korespondenci nebo v jeho sbírkách. Byl slaven, obklopen společností, velmi pověstný? Rovněž ne. Když se o něm děje zmínka v Apologiích, ve spisech, v malých příležitostných a prchavých básních té doby, stává se to podřízeným způsobem, trochu ze spravedlivosti, náhodou, bez valné vřelosti. Literáti dávali jiným přednost, teprve po nich přicházel Rembrandt, on, jediný znamenitý. Při úředních obřadech, za slavných dnů pompy všeho druhu zapomínalo se na něho, nebo, abychom tak řekli, nevidíme ho nikde na prvním místě na estrádách.

Přes jeho genia i slávu, podivuhodný záchvat, který k němu hnal malíře v době začátků, tak zvaný velký svět byl i v Amsterdamu společenským prostředím, jehož dvéře mu snad byly pootevřeny, ale kam nikdy nenáležel. Jeho podobizny odporučovaly ho stejně málo jako jeho osobnost. Ačkoli namaloval znamenité a dle lidí z nejlepších kruhů, nebyla to nikdy líbivá díla, přirozená a jasná, jež by byla založila jeho pověst v jistých společnostech, byla tam chutnána a uvedla ho tam. Řekl jsem již, že kapitán Kock, který figuruje v Noční hlídce, odškodnil se později s Van der Helstem; co se týče Sixe, u porovnání s ním mladého muže, který se, jak stále věřím, dal malovat dosti proti své vůli, když Rembrandt docházel k té oficielní osobnosti, chodil spíš k purkmistrovi a Mecenáši nežli k příteli. Obyčejně a nejraději stýkal se s malými lidmi, kramáři, maloměšťáky. Pomlouvali dokonce příliš tyto styky nízké, ale nijak ponižující, jak se říkalo. Scházelo málo, aby se mu vyčítaly prostopášné zvyky, jemu, který nechodil vůbec do hospod, věc vzácná v té době, protože prý deset let po jeho ovdovění spozorovalo se, že ten samotář má podezřelé styky se svou služkou. Proto byla služka pokárána a Rembrandt pořádně rozkřičen. V tu dobu ostatně všechno šlo dolů, jmění, čest, a když opustil Breestraat, bez přístřeší, bez krejcaru, ale vyrovnán se svými věřitely, nestačil ani talent ani dobytá sláva udržeti ho nad vodou. Jeho stopa se ztrácí, zapomíná se na něho, a od té chvíle jeho osoba zmizí v malém a



REMBRANDT.
KOUPÁNÍ.

temném životě drobných starostí, z něhož vlastně nikdy nevyšel.

Ve všem, jak vidíte, byl to člověk zvláštní, snílek, snad mlčelivec, ač jeho tvář praví opak; snad povaha hranatá a trochu hrubá, napjatá, ostrá, těžko snášející odpor, ještě tíž se dávající přesvědčiti, v hloubi kolísavá, příkrá ve formě, rozhodně original. Byl-li z počátku slaven, hýčkán a veleben navzdor žárlivcům, krátkozrakým, pedantům a hlupákům, pomstili se důkladně, když ho nebylo více.

Ve své praxi maloval, kreslil, ryl jinak než kdokoli druhý. Jeho díla byla dokonce svou procedurou zcela záhadná. Obdivovali ho ne bez nejistoty; šli za ním, aniž ho chápali. Hlavně při práci dělal dojem alchimisty. Když ho viděli u stojanu s paletou jistě celou zalepenou, z níž vycházelo tolik těžké hmoty, z níž se vybavovalo tolik jemných essencí, nebo skloněného nad měděnými plotnami, jež rýpal proti všem pravidlům, — hledali na hrotu jeho rydla nebo štětce tajemství, jež pocházelo z větší dálky. Jeho způsob byl tak nový, že zarážel silné duchy a uváděl v nadšení duše prosté. Všechno mladé, podnikavé, nepoddajné a splašené mezi školáky malířskými běželo k němu. Jeho přímí žáci byli prostřední; dav napodobitelů byl strašný. Nápadná věc při odděleném vyučování, o němž jsem se zmínil, ani jeden nezachoval docela svou neodvislost. Napodobili ho, jako nikdy nejotročtější kopisti nenapodobili žádného mistra, a rozumí se, vzali od něho jen nejhorší manyry.

Byl učený, vzdělaný? Čítal vůbec něco? Protože se vyznal v scenování, protože se dotkl historie, mythologie, křesťanských dogmat, praví se, že ano. Říká se, že ne, protože při prohlídce jeho zařízení našlo se rytin bez počtu a skoro žádné knihy. Byl to konečně filosof, jak se rozumívá slovu filosofovati? Co přijal z refor-

mačního hnutí? Přispěl skutečně, jak se mínívá za našich dnů, svou uměleckou částkou ku zničení dogmat a k odhalení čistě lidských stránek Evangelia? Řekl snad s úmyslem své slovo v otázkách politických, náboženských, socialních, které tak dlouho pobuřovaly jeho kraj a které na štěstí byly konečně rozluštěny? Maloval žebráky, vyděděnce, pobudy více než boháče, židy častěji ještě nežli křesťany; následuje z toho, že dával ubohým třídám i jinak přednost než čistě malířsky? To vše jsou pouhé domněnky, a já nenahlížím nutnost prohlubovati ještě více dílo již tak hluboké a k tolika hypothesám přidávati novou.

Fakt je, že jest těžko odděliti ho od intellektuelního a moralního pohybu jeho kraje a jeho doby, že dýchal v sedmnáctém století hollandském rodný vzduch, z něhož byl živ. Kdyby byl přišel dříve, byl by nevysvětlitelným; kdyby se byl narodil kdekoli jinde, hrál by ještě podivněji svou roli komety, která se mu připisuje mimo osy moderního umění; kdyby byl přišel později, neměl by tu nesmírnou zásluhu zavírati minulost a otevřít jednu z velkých bran budoucnosti. Se všech hledisek oklamal mnoho lidí. Jako člověku scházel mu zevnějšek, z čehož učinili závěrek, že byl hrubý. Jako muž vědy porušil nejeden system, z čehož učinili závěrek, že se mu vědeckosti nedostává. Jako člověk vkusu prohřešil se proti všem obecným zákonům, z čehož uzavřeli, že se mu nedostává vkusu. Jako umělec a milenec krásy dal nám o věcech pozemských některé velmi ošklivé představy. Nespozorovali, že hledí jinam. Zkrátka, jakkoli vysoko ho vynášeli, jakkoli zlomyslně ho snižovali, jakkoli nespravedlivě ho posuzovali v dobrém jako ve zlém, právě proti jeho povaze, nikdo netušil správně jeho pravou velikost.

Pozorujte, že je to nejmíň Hollanďan z hollandských malířů, a že, je-li synem své doby, není jím nikdy docela. Co pozorovali jeho krajani, on nevidí; od čeho se odloučili, k tomu se on vrací. Dali s bohem bajce a on jde k ní zpátky; Bibli: on ji illustruje; Evangeliím: on v nich má zálibu. Obléká je dle své osobní mody, ale vybavuje z nich jediný, nový, všeobecně pochopitelný smysl. Sní o Sv. Simeonu, o Jakubu a Labanovi, o Marnotratném synu, o Tobiáši, o Apoštolech, o Sv. Rodině, o králi Davidovi, o Kalvárii, o Samaritánu, o Lazarovi, o Evangelistech. Točí se kolem Jeruzalema, okolo Emmaus, stále, cítíte, je lákán synagogou. Spatřuje tato posvátná themata v prostředích beze jména, v kostýmech beze smyslu. Chápe je a formuluje s tak malou péčí o tradici jako s malým ohledem na místní pravdu. A nicméně taková jest jeho tvůrčí síla, že tento duch tak zvláštní, tak osobitný, dodává předmětům, jimiž se zabývá, všeobecný výraz, intimní a typický smysl, jehož nedosahují vždy velcí myslitelé nebo epičtí kreslíři.

Řekl jsem vám kdesi v této studii, že jeho zásadou bylo vybrati z věcí jediný element mezi všemi ostatními, nebo lépe abstrahovati všechny, aby se mohl výlučně chopiti jediného. Takovým způsobem ve všech svých dílech konal práci analysty, distillateura, nebo abychom mluvili vznešeněji, metafysika spíše než básníka. Nikdy ho skutečnost neuchvátila svým celkem. Pozorujeme-li způsob, jak traktoval těla, pochybovali bychom o zájmu, který měl pro vnější tvar. Miloval ženy a viděl je netvornými, miloval tkaniny a nenapodobil je; ale náhradou za půvab, krásu, čisté linie, jemnost masa vyjadřoval nahé tělo ohebností, kulatostmi, pružností, s láskou k podstatě, s citem pro živého tvora, které okouzlují každého praktika. Rozkládal a omezoval všechno, barvu stejně jako světlo, tak že vylučuje ve zjevech vše, co je mnohonásobné, kondensuje vše, co je rozptýleno, dostal se ku kreslení bez kontur, k malování podobizen skoro bez zřejmých tahů, ke kolorování bez koloritu, ke koncentrování světla celého slunečného systemu v jediném paprsku. Není možno v plastickém umění hnáti ještě dále zájem o bytnost samu v sobě. Krásu fysickou nahražuje moralním výrazem; — napodobení věcí jich skoro úplnou metamorfosou; — bedlivé prohlížení spekulacemi psychologa; — přesné, učené nebo naivní pozorování rychlými pohledy visionáře a zjevy tak upřímnými, že se jimi dává sám oklamat. Touto schopností dvojího vidění, díky této intuici náměsíčníka, v nadpřirozeném vidí dále než kdokoli. Život, který spatřuje ve snu, má jakýsi přízvuk jiného světa, vedle něhož skutečný život je chladný a bledne. Podívejte se v Louvru na jeho Ženskou podobiznu na dva kroky od Milenky Tizianovy. Porovnejte ty dvě bytosti, tažte se pilně obou maleb, a pochopíte různost těch dvou mozků. Jeho



REMBRANDT. JUPITER A ANTIOPA.

ideal, jako ve snu pronásledovaný se zavřenýma očima, je světlo: nimbus kolem předmětů, fosforové záření na tmavé půdě. Je to prchavé, nejisté, utvořeno z nepozorovatelných tahů, hotových zmizeti dříve, než je zachytíte, efemerní a oslňující. Zachytiti vidění, přenésti je na plátno, dáti mu jeho formu, jeho relief, zachovati mu křehkou jeho tkáň, dodati mu lesku, a to tak, aby výsledek byla pevná, mužná a podstatná malba, skutečná jako kterákoli jiná, aby odolala ve styku s Rubensem, Tizianem, Veronesem, Giorgionem, Van Dyckem, o to se pokusil Rembrandt. Dokázal to? Svědectví celého světa mluví pro něho.

Poslední slovo. Postupujíce jako postupoval on sám, vybírajíce z tohoto širého díla a z tohoto mnohotvárného genia, co jej představuje v zásadě, redukujíce ho na jeho vrozené elementy, vylučujíce jeho paletu, jeho štětce, jeho barevné oleje, jeho glasury, jeho pastosnosti, celý mechanismus malíře, došli bychom konečně k pochopení první essence umělce v rytci. Rembrandt je celý ve svých leptech. Duch, úmysly, obraznost, snění, zdravý smysl, chimery, obtíže vyjádřiti nemožnost, skutečnost v ničem, — dvacet jeho leptů to odhalí, dají tušit malíře a co více, vysvětlí ho. Stejné řemeslo, stejná strannost, stejná nedbalost, stejná houževnatost, stejná podivnost v přednesu, a stejně nepochopitelný a náhlý zdar pomocí výrazu. Když je dobře srovnám, nevidím rozdílu mezi Tobiášem z Louvru a některou rytinou. Není nikoho, kdo by ho jako rytce nestavěl nade všechny rytce. Aniž bychom šli tak daleko, kde se jedná o malířství, bylo by dobře mysliti častěji na Stozlatový tisk, když mu těžko rozumíme v jeho obrazech. Viděli bychom, že všechny trusky tohoto umění, jednoho z nejtíž očistitelných na světě, nekalí v ničem nevyrovnatelně krásný plamen, jenž hoří uvnitř, a tuším, že bychom na konec změnili všechna jména, jež se přikládala Rembrandtovi, a dali bychom mu právě opačná.

Vskutku byl to mozek, jemuž sloužilo oko temnovidné, ruka hbitá bez zvláštní obratnosti. Ta těžká práce pocházela od ducha činného a volného. Ten nepatrný člověk, ten slídič, ten strojič, ten učenec živený neshodami, ten člověk nízké společnosti a tak vysokého vzletu; tato přirozenost noční můry, jež lítá za jasem, tato

duše tak citlivá pro jisté formy života a tak lhostejná k jiným; tento žár bez něžnosti, tento milovník bez zřejmé vášně, tato povaha protiv, odporů a dvojsmyslů, dojatá a málo výmluvná, milující a málo rozmilá; ten vyděděnec tak nadaný, ten zdánlivý člověk hmoty, ten sprosťák, ten ošklivec byl čistý spiritualista, řekněme to jedním slovem: ideolog, chci říci duch, jehož panství je obor myšlenek a řeč těchto myšlenek. Klíč tajemství je tady.

Chápeme-li jej takto, celý Rembrandt se vysvětlí: jeho život, jeho dílo, jeho náklonnosti, jeho koncepce, jeho poetika, jeho methoda, jeho způsob práce, a konečně i patina jeho malby, která jest jen odvážnou a hledanou spiritualisací materielních základů jeho řemesla.

Z knihy „Les Maîtres d'autrefois".





REMBRANDT. ▪ VLASTNÍ PODOBIZNA.

OKOLO ROKU 1657. — VÍDEŇ, DVORNÍ MUSEUM.



▪ REMBRANDT. ▪
SVATÁ RODINA.

ROKU 1645.
PETROHRAD,
EREMITAŽ.





REMBRANDT.
SLEPÝ TOBIÁŠ.

R. 1650. RICHMOND,
FRANCIS COOK.



ROKU 1646.
LONDÝN, NÁR.
GALERIE.

REMBRANDT.
KLANĚNÍ SE
PASTÝŘŮ.



REMBRANDT.
▪ PODOBIZNA
80LETÉHO ŽIDA.

ROKU 1654.
PETROHRAD,
EREMITAŽ.



ASI R. 1629—30.
HAAG, MUSEUM.

REMBRANDT.
SMĚJÍCÍ SE
MUŽ.



REMBRANDT.
NÁVRAT ZTRA-
CENÉHO SYNA.

OKOLO ROKU 1668—69.
PETROHRAD, EREMITAŽ.



R 1654.
PAŘÍŽ,
LOUVRE.

REMBRANDT.
BATHSEBA
V LÁZNI. ■



REMBRANDT.
FRAGMENT ANATOMIE
DOKTORA J. DEYMANA.

1656. AMSTERODAM,
ŘÍŠSKÉ MUSEUM.



OKOLO ROKU 1650.
BERLÍN, GALERIE.

▪ REMBRANDT. ▪
REMBRANDTŮV
BRATR V HELMĚ.



REMBRANDT. 1655. PAŘÍŽ,
STAŽENÝ VŮL. LOUVRE.



R. 1634. — PRAHA,
NOSTICOVA GALERIE.

REMBRANDT.
PODOBIZNA
RABÍNA.



■ REMBRANDT. ■
PODOBIZNA MUŽE S PERLAMI NA KLOBOUKU.

ASI R. 1667.
DRÁŽĎANY,
GALERIE.

1638.
DRÁŽĎANY,
GALERIE.



REMBRANDT.
SAMSONOVA
SVATBA.



REMBRANDT.
PODOBIZNA
VOUSATÉHO
STARCE.

1654. DRÁŽĎANY,
GALERIE.

F. X. ŠALDA:

HENRIK IBSEN.

(ZEMŘEL 23. KVĚTNA 1906.)

Dílo Ibsenovo stojí na vývojové křižovatce dob, zkamenělý básnický osud. Část hledí do minulosti a pablesky slavných září hrají po něm. Část svítí do přítomnosti, teskná, hádankovitá, tyčíc v nejvyšší možný vrchol problematický materiál dneška — a zrazená jím přes to. Na jiné posléze leží ironická a bolestná grimassa kohosi, kdo viděl hluboko, příliš hluboko, hlouběji, než může býti zdrávo básníkovi.

Dílo jeho jest z menší části pomníkem soběstačné a samovládné básnické vůle a básnického snu — z větší části jest organem času a doby a jejich tísně a úzkosti. Odtud jeho sláva nebo pověst, která, jako každá popularita, není-li podvodem, jest jen nedorozuměním. Stál nad churavou dobou a z její bídy vybíral a skládal strašné hádanky, které dával jako Rembrandtův Samson Filištínům svojí doby. (Pošetilé jejich odpovědi v řadě knih, studií a článků vyplnily by celou knihovnu.)

Jeho případ — neboť jest případ Ibsenův týmž a snad větším právem než Wagnerův — jest prvním případem básníka-kritika, b á s n í c í h o k r i t i k a, ne jen kritisujícího básníka: kritika té velikosti, básníka té síly. Znal svůj problem, když řekl: mým úkolem jest tázati se, ne raditi — ano, jest dramatikem otázky, skeptického otazníku zavěšeného na mnohé, co bylo před tím dramatickému básníkovi svaté a nedotknutelné.

Ibsen obdržel jeden z darů, které činí člověka básníkem, jak o nich hovoří nezapomenutelný skald Jatgejr v N á p a d n í c í c h t r ů n u, dar p o c h y b y, a naplnil i podmínku, kterou klade v tomto případě Jatgejr: „pak musí býti pochybovač s i l n ý a z d r a v ý“. Ibsen byl takový pochybovač, t v ů r č í pochybovač. A jako Jatgejrovi byla mu vlastní i s t y d l i v o s t d u š e, jež se nesvléká na veřejnosti a která činí právě básníka umělcem: v nejlepších svých dramatech jest zaujat ne svojí osobností, ale zákonem svojí látky, formou, stylem. Tento skeptik a snad i zoufalec vytvořil ohromnou uměleckou prací nejdokonalejší moderní formu dramatickou: on, který nevěřil v život příliš problematický, věřil v umění a v jeho formu, která, bezvadna a čista, přetrvá. Nebyla mu štítem, brněním, za nímž se krylo před lstí a zradou světa mnoho nejosobnějšího a nejbolestnějšího?

Ibsen začal básnit s pochybami, je-li opravdu básníkem a ne pouhým pokoušeným slabochem: básnil z pochyb a dobásňoval se pochyb větších a větších. V tom jest jeho n o v u m, jeho význam hraničný a křižovatkový. Až posud básník, a zvláště básník dramatický, tvořil jistoty, upevnoval jistotu života a společnosti, poetisoval zákonnost konvencí: Ibsen první ji uvolňuje, rozrušuje. Je-li znakem kultury, že se n e t á ž o u j i s t é o t á z k y (Nietzsche tak soudil), pak Ibsen není člověkem kultury, alespoň ne kultury staré a dovršené: není otázky, které by se byl Ibsen netázal, jako není otázky, na niž by byl odpověděl určitě a rozhodně. Snad by neznamenala tato nová methoda mnoho, kdyby nevynášela staré cnosti, nejstarší cnosti každého velkého básníka: I b s e n j e s t v ě r e n s o b ě i v p o c h y b á c h, j e s t s t a t e č n ý i v z o u f a l s t v í. V umění více než kde jinde platí, že všecko má p r e t i u m a f f e c t i o n i s: stojí za to, čím bylo zaplaceno. A skepse Ibsenova byla zaplacena talentem největšího snad moderního básníka tragického, neboť tím jest v N á p a d n í c í c h t r ů n u, které stojí před prahem této usoustavněné skepse. Ve vývoji Ibsenově látky většinou b á s n i c k y klesají: z tragické poesie stává se kritika společenská, ovšem největších dimensí, z motivace básnické motivace pathologická, z veliké tragické pósy grimassa,

parodie. Ale vnitřní ceně Ibsenově, nevím, ubližuje-li tato vývojová metamorfosa. Namítne se: tyto oběti byly v mnohém marny. Ano — ale nenáleží marnost oběti k dovršení její tragičnosti? Básník jakoby si od básně k básni podkopával půdu pod nohama — ale čím se zmenšuje základna, na níž stojí, tím hrdější a krásnější stává se jeho pósa.

V Brandovi položil postulát naprosté pravdivosti a celosti — postulát ryze tragický — a stupňoval jej až do sebezapírání, víc, do sebemučení. Toto šílenství jest ryze tragické: touha geniálního člověka — a Brand jest geniálný věřící — po dokonalosti. Na konec neodvažuje se sice básník přisvědčiti tomuto tragickému paradoxu, ale postulát pravdivosti, boje proti společnosti a jejím konvencím, zůstává: v Podporách společnosti ještě tvoří samu dramatickou hodnotu, sám klad dramatu. V Divoké kachně padá však i on: z tragedie stala se tragikomedie; fanatik pravdy, pološílenec z brandovské samoty a brandovských hor, mladý Werle nedociluje nic, než že zabije nejmladší a nejlepší, nejčestnější duši, duši dítěte na přerodu v pannu, a znepokojí na chvíli a marně duše ostatní, staré a zahluchlé. Fatalistickou grimassou končí se tato marná doquixotovská výprava za životní velikostí a celostí: básník v ni již patrně nevěří. Zkušenosti nahradily ji zatím novou věrou: věrou v nepohnutelnou tupost života, v utilitarismus prostřednosti, který, representován nedávno v Brandovi fojtem, byl tu pranýřován a mrskán žhavou výmluvností rekovou. Tím se tak dá změřit vývojová distance Ibsenova.

Dlouho věří Ibsen v ženu: ona jest mu ideálním kvasem společenským, pudí a žene muže do výše, jest mu vzpruhou a ostruhou. V Heddě Gablerové zparodoval i tuto svoji víru: démonická síla rokyně, nemocné a disharmonické skrz na skrz, stačí jen na to, aby zlomila blahodárný vliv svojí sokyně v mladého muže, který v této parodistické hře zparoduje i svoji smrt: nedovede umřít v kráse, jako umírali nedávno ještě na Rosmersholmu. Tragický osud ženin, jako byl ještě osud paní Alwingové v Příšerách, stává se osudem ďábelským — z tragické sféry sestoupili jsme tu ve sféru pathologickou, ve sféru hysterických rozmarů, zakukleného šílenství, ďábelské hry. A Stavitele Solnesse žene do výše pro jistou a groteskní smrt žena, ryze moderní žena, zvědavá, ukrutná, lačná sensace, která sedá v obyčejném životě na tribuně při dostizích nebo v cirkuse, kde ji viděl Degas nebo Toulouse-Lautrec.

Dlouho věří Ibsen v krásu ryze duchového poměru mezi mužem a ženou, v sílu odříkání, v umění, kterému se obětuje život: smyslný život žije se u Ibsena jen v nížinách, hasne a odumírá na vrcholcích. Je-li muž u Ibsena ušlechtilý a veliký, žije svému duchovému dílu a obětuje mu ženu, radost smyslů: tak obětuje Rosmer Rebekku, Almers Ritu, Rubek Irenu. Život jest podnoží umění — ano, až po epilog Když my mrtví procitneme, jehož jediný smysl jest strašná lítost z toho, že tomu tak bylo, že jsme nedovedli obětovat dílo životu, velikost chvilkovému štěstí.

Velepísní skepse, skepse nejvyššího stylu, jest mně sám Rosmersholm. Člověk, duší šlechtic, který se osvobodil, chce zušlechtiti všecky lidi v šlechtice. Ale snaha jeho narazí na první nepřekonatelnou překážku, společnost, která nepotřebuje volných šlechticů duše, nýbrž hrubého mechanismu stran — a strany nepotřebují lidí, nýbrž poslušných stranníků. V tom jest první tragika, vnějšková, společenská. Ale Ibsen šel hloub: jest tu ještě nemožnost jiná, hlubší, vnitřnější, sama ironie věcí a osudu — pravý tragický paradox. Zušlechtění seslabuje, zneschopňuje k životu: zušlechtěná Rebekka nemůže žít, nemůže unést tíhu své minulosti ... Tu stojíme u čehosi velkého — cosi jako domyšlený Kant, ne ochočený Kant dnešních professorů, ale původní, hrozný Kant, který vyrážel svojí skepsí péro z ruky Heinrichovi Kleistovi ...

— — — — — — — — — — — —

Aby se změřila básnická dráha, kterou opsal Ibsen, postavte vedle těchto tak zv. moderních dramat, v nichž se usoustavňuje jeho skepse, dvě starší hry jeho: historické drama, Nápadníky trůnu, a komedii, Spolek mládeže. Obě jsou nejvyšším překonáním skepse, objektivisováním jejím velikými zákonnými formami básnickými. Ve Spolku mládeže jest již to, co později vyzývá nejostřejší kritiku, boj, posměch, rozhorlení Ibsenovo: frase, která má úspěch. Ve středu veselohry stojí hloupý a samolibý frazista, který s úžasnou rychlostí a snadností došplhá se málem svého vysokého cíle — klopýtne

a padne teprve těsně před ním. Co bylo později předmětem Ibsenova hněvu, rozhorlení, posměchu a boje, jest zde ještě předmětem jeho humoru: toto stanovisko básnické moudrosti, z níž musí býti psána komedie ve vlastním uměleckém smyslu, nenaleznul již podruhé — jest pro vždy ztraceno v jeho díle. Jeho tvůrčí země, není pochyby, se úží a tenčí. Ibsen získává nových kvalit, velmi jemných kvalit kritika společenského, ironika, psychologického hádankáře — ale platí je ztrátou ve vlastní sféře básnické svobody.

V Nápadnících trůnu dal nám Ibsen celou a dokonalou tragedii, která obstojí vedle nejlepších děl Hebbelových, vedle vrcholů moderní dramatiky: má pravou, nenahlodanou a nepodrytou tragickou velikost. Skepse, pochyby nejsou tu ovzdušním, z něhož se básní, tvůrčí náladou — skepse jest zde objektivisována, jest cestou k tragické velkosti: jí dorůstá Jarl Skule velkosti a krásy smrti opravdu svobodné. Vyjma snad jediný Rosmersholm nedostoupil již Ibsen nikde této básnické výsosti; stává se snad psychologicky bohatší a jemnější, vyvíjí si smysl psychologického odstínu a temnosvitu, ano, ale zákon vlastní básnické velikosti a nutnosti ztrácí. Do jeho díla vtrhuje psychologická problemovost, která sama o sobě jest již nepřítelkyní básnické nutnosti: alespoň některá dramata jeho dostávají se do sféry příliš racionalistické a tím kolísavější, než snese básnická zákonnost. Jsou spíše thematy diskusse než velikými a celými básněmi dramatickými: relativismus společenské kritiky, kterým většinou pracují, poškozuje jejich básnickou zákonnost, která záleží právě v správném pochopení a šetření určitých konvencí. Jsou otázky, jež se nesmí tázat básník, ač chce-li zůstat básníkem . . .

V něm dostupuje poslední možné poesie a velkosti doba, která podrývala soustavně všecky možnosti jejich: nalezl pathos doby zoufale ho zbavené, doby nudné, vyschlé a zprahlé, odkryl strašidelnost doby, která utíkala před vším mysteriosním a temným a sloužila nejosvětářštější střízlivosti: ukázal, kolik hrůzy jest právě v této střízlivosti.

Jest otázka, nezmění-li se zorný úhel dobový a neunikne-li příštím časům pochopení některých a právě tak zv. moderních her Ibsenových, neodcizí-li se příští doby samými podmínkami svého nazírání a cítění dnešku tak, že budou vidět jen grotesknost tam, kde my viděli tragičnost? Není to nemožno, naopak: jest to pravděpodobno, tak nerozlučně vepředl Ibsen do některých svých dramat časové omezenosti a podmíněnosti a vetkal dramatický osud ne v sám zákon děje a charakterů, nýbrž v kritiku společenských podmínek nebo v pathologické zvláštnosti a výjimečnosti svých figur. Těmto dobám, větším a šťastnějším doby naší, přijdou-li kdy, zbude několik her Ibsenových, v nichž byl a zůstal především básníkem, v nichž naplnil básnický zákon a jen ten.

Ale ať tak, ať onak: změní-li se i sama perspektiva doby, cenění a hodnocení umělecké, odcizí-li se i příští věky zvláštnímu pathosu Ibsenovu, stane-li se jim i nesrozumitelný — jedno zůstane zřejmé a nepochybné i jim: technická velikost Ibsenova. Zde vidím vlastní umělecký čin Ibsenův: jest tvůrcem nové umělecké formy dramatické, tvůrcem, nebo snad dovršitelem nové, opravdu moderní techniky, která mohla vzniknout jen v době vědeckého determinismu, v době zvědečtění života. Tímto uměleckým činem vepsal se Ibsen přímo do vývoje dramatu, včlenil se do samotného vývojového rytmu: tohoto činu nelze přehlédnout, nelze zapomenout, stal se již statkem a majetkem dneška.

Stačí jen srovnat dramatickou formu Shakespearovu s formou Ibsenovou, abys pochopil, že jsi v nové vývojové řadě, oddělené od staré celou propastí. Technika Ibsenova jest ve všem protichůdná technice Shakespearově — úsporná, stručná, ocelově chladná a lehká, kde u Shakespearea rozlévá se, vře a kypí všecko: i děj, roztékající se několika rameny přes léta a léta a místa nejvzdálenější, i dialog rétorický, bohatý až do baroknosti, při čemž celé partie jsou jen epicky naskizzovány a scénicky nevytěženy a nevyřešeny. Ibsen dovršuje antickou formu dramatickou: formu sevřené celosti a jednotnosti, důsledně a do detailů provedené. V nejlepších svých hrách zachovává aristotelský požadavek jednoty děje, času i místa. Stará nedbalá a naivní, i těžkopádná technika důvěrníků, monologů, replik k sobě pološeptem pronášených, celý ten hrubý aparát intrig, který se roztahoval v současném evropském dramatě před Ibsenem, byl jím odbaven, znemožněn: čistotná, lehká, účelně úsporná technika stává se v moderním dramatě samozřejmým požadavkem, den ze dne méně a tíže promíjeným.

Říkalo se a psalo se, že se Ibsen naučil této technice, když byl, třiadvacetiletý, povolán za režiséra do Bergen. V tom jest jen půlka pravdy, a půlka velmi banální, samozřejmě banální, tak samozřejmě banální asi jako pravda, že, kdo nemá houslí, nemůže se státi velikým houslistou. Pomlčím o tom, že technika Scribeova, jehož kusy Ibsen tehdy scenoval, pracuje v mnohém ještě starým aparátem — a řeknu jen, že dramatické technice v pravém a vlastním smyslu slova nemůže se nikdo naučit: ona jest sám zorný úhel dramatikův, sám způsob jeho zření a vidu, logika jeho dramatického myšlení: cosi samým pojmem svým nenaučitelného a nepřenosného. Všecko, čemu se může naučit průměrný vzdělanec literární, jest jen cosi čiře negativného: jak se vyhnout nejhrubším a patrným prohřešením proti technické ekonomii. Ale znamená to něco pro umění? Ne — poněvadž umění začíná až za těmito trivialitami.

To, čemu se říká technika Ibsenova, jest vlastním jeho tvůrčím činem. Jak u něho každé slovo současně vede děj, charakterisuje figuru, tvoří atmosféru i náladu hry, nese leckdy i symbolickou narážku a jak vrací se později v novém seřetězení a osvětlení — jak dramatické osoby u něho jsou spjaty logikou dvojí i trojí nutnosti a zapředeny do dramatu, vklíněny do dramatu, současně nesené i nesoucí, — to jest tvůrčí mysterium, při tom že jest to problemem kombinace a že se to dá, z nouze alespoň a zhruba a přibližně, zavřít i do formule.

Ibsen jest z těch velikých skeptiků a nihilistů, kteří, jako ve verši Leopardi a Leconte de Lisle nebo v prose Schopenhauer a Flaubert, milovali dokonalou a definitivnou formu podivnou, vášnivou láskou, o níž nedá se dosti přemýšlet. Čím jim byla — jim, jimž byl život a svět tak málo? Náhradou za něj? Nedobytným hradem, zbrojí, chránící před jeho zradou a nízkostí? Poslední illusí? Nebo cítili se jí povinnováni svým zoufalým pravdám? Nebo jde tu prostě o vrozenou čistotu a noblessu duše, která ve všem, co mohla ovládnout, chtěla a musila dostoupit nejvyššího?

Jeho osud byl trochu analogický osudu Manetovu: oba byli umělcům dlouho jen a jen odborníky v nejužším smyslu slova, paedagogy, vynálezci nové methody a nové techniky, jíž bylo se třeba od nich naučit. Jejich osobní poselství přicházelo tím do druhé řady, ustupovalo do stínu. Nikdo neměl dosti lásky, ptáti se na člověka a na osud, který se tu ukryl a přehodnotil. Učili se pouze technice — vlastní mysterium formy, velikého zákonného zření a myšlení, míjeli jako vždy: a tak vytvořila se tak zv. realistická technika dramatická, která odvodila z Ibsena několik vedlejších pouček a nudila jimi, vnucujíc je látkám, jejichž zákonnou formu nedovedla z nich osvobodit.

V několika posledních dramatech, tak v Staviteli Solnessovi, v Johnovi Gabrieli Borkmanovi, a hlavně v epilogu Když my mrtví procitneme nazvedl Ibsen sám masku — a pobořil tím mnoho ze svého umění. Allegorie vtrhuje do těchto prací, allegorie příliš úmyslná, psychologie příliš scholastická, která znemožňuje vlastní uměleckou radost a bohatou plnost.

Pobořil jimi mnoho ze svého umění. Ano — ale věřil v ně ještě? Ne, již ne. Borkman to napovídá, epilog Když my mrtví... to dopovídá: lítost, strašná lítost, že život a jeho štěstí obětoval umění, hovoří, ne: úpí, sténá z něho. Ibsen dovršuje svoji skepsi. Smysl celého života jeho bylo umění: je položil vysoko nad život, který mu dal za podnož — nyní je rozbíjí. Celý život myslil sochař Rubek jen na svoje umění, jemu obětoval štěstí, radost smyslů, ženu, která jej milovala. Umění samo miluje jen jako nástroj své nenávisti k lidem. A sejde-li se po letech se ženou, jež ho milovala, vlastně jen s jejím stínem, jest již pozdě, a čas stačí již jen na vykřiknutí lítosti. Takový jest Ibsenův epilog: kletba umění, které nás podvedlo o život.

Jiný dramatik, největší, Shakespeare, napsal také svůj epilog. Sluje Bouře. Jak docela jiný, protivný epilogu Ibsenovu! Bouře jest jedno jediné díkučinění umění, vyznání víry v jeho moc a sílu: Prospero jest člověk povznesený k božství mocí umění, mocí vědění. Jím vládne duchům a živlům, strojí osudy, opravuje a šlechtí život, zmocňuje život. Tento světlý optimismus, tato víra a naděje, jak jsou nám daleky, nic neukazuje jasněji než epilog Ibsenův. Mezi epilogem jeho a epilogem Shakespearovým není jen rozdíl dvou duchů různé síly a velkosti i různého ustrojení — jest i rozdíl dvojí doby: jedné velké, která věřila a nesla, druhé malé a zoufalé, která zrazovala.

KRONIKA.

REMBRANDT A FROMENTIN.

Jubileum třístých narozenin Rembrandtových, slavené nedávno jeho vlastí i celým kulturním světem, vyneslo celou řadu příležitostných článků a studií kritických i publikací odborně vědeckých větší menší hodnoty a přimělo mnohého k obhlédnutí se po posavadní kritické literatuře rembrandtovské. Ve svém dnešním čísle otiskujeme v překladě kapitolu knihy Fromentinovy, Les maîtres d'autrefois, Rembrandtovi věnovanou. Jméno autora i knihy jest u nás skoro neznámo, a přece jest Fromentin jedním z nejdelikátnějších a nejbohatších kritiků francouzských, stavěným přímo vedle Sainte-Beuvea a Taina, a kniha jeho, Maîtres d'autrefois, jest ceněna dávno jako klassická kniha výtvarné kritiky.

Znamenitý německý historik výtvarného umění a znatel obrazový Bode, který sám věnoval léta a léta studiím života i díla Rembrandtova a jest dnes ceněn jako nejlepší snad znatel jeho, byv nedávno tázán, kterou knihu o hollandském malířství pokládá za nejlepší, odpověděl bez váhání: Fromentinovy „Maîtres d'autrefois". A pověděl i proč: Fromentin umělecky cítí jako nikdo druhý, má výtvarnou kulturu uměleckou jako nikdo druhý z těch, kdož psali o této látce.

Fromentin, sám zajímavý malíř-orientalista, měl k umění malířskému vztahy opravdu vroucí a intimní: byl duch sensitivní, duch vášnivě milující krásu a při tom bohatá intelligence, která se nespokojila svým nadšením, nýbrž hledala mu příčiny poslední, dávala mu ráda podstupovat zkoušky nejostřejšího ohně i ledu kritického. Jeho kniha Maîtres d'autrefois — letos třicet let stará — jest vlastně knihou dojmů z cest po Belgii a Nizozemích. Nechce podati historii malířství vlámského a hollandského, nemá a nechce míti ani methody, ani soustavy historické. Její hledisko jest čistě esthetické, její stanovisko čistě malířské: Fromentin hledí na obrazy jako na čistá díla umělecká, jako na projevy malířské kultury a soudí je tak. Mluví a cítí jako malíř, k němuž mluví faktura, výrazové a hmotné prostředky, technika; ví, že to zde činí vlastní uměleckou cenu obrazů a že všecko ostatní jest jen nadšené a chromé ochotničení, prázdný novinářský tlach, povídání o povídání. Ví, že tyto zdánlivě materielní stránky díla jsou stránkami v pravdě podstatnými a duchovými, poněvadž technické prostředky jsou samým zhmotněním tvůrčího ducha, nejpřímějším a nejneomylnějším jeho svědectvím. Jako umělci čisté malířské kultury, duchu čistě výtvarnému jsou mu podezřelá všecka díla, která nepracují technikou dosti čistou a otevřenou, nebo která staví si cíle mimomalířské nebo jiným způsobem snaží se uniknouti ze sféry ryze výtvarné.

Toto stanovisko jest patrno i v této studii o Rembrandtovi. Fromentin jest znepokojován nečistou často a nejasnou, obojakou a podezřelou technikou Rembrandtovou, vším černokněžnickým, magickým v prostředcích i v koncepcích jeho, vším, co jej staví na hranice vlastní výtvarné říše, kde tak silně, všemi kořeny do ní vnořen, trčí Rubens nebo tak hrdě stojí Velazquez a pevně kotví i duch daleko menší Rembrandta, ale malíř daleko čistší a harmoničtější ve své úzké oblasti, van der Meer z Delftu. Dlouho trvá, než překoná tyto pochyby. Ale buďme vděčni této skepsi — ona jest daleko cennější než laciný enthusiasmus, s nímž se Rembrandt potkává právě tak často u literátů jako s chladem u výtvarníků. Jenom touto skepsí jest možno dostoupiti pravého pochopení Rembrandtova genia, který je veskrz

jedičný, kontradikční, paradoxní, výjimečný, položený mimo logiku běžného vývoje uměleckého: všecko, co bylo možné u něho, jest nemožné jako pravidlo a každému druhému přineslo by uměleckou smrt a ztroskotání. Jak maloval Rembrandt v některých svých plátnech, nesmí malovat dnes nikdo, nechce-li se zabít — právě jako tak stavět dramata, užívat takové techniky a takového jazyka, jakých užíval Shakespeare, nesmí dnes také nikdo, pod trestem podivínské absurdnosti a nestravitelné manýry. Ale tito tvůrcové jsou velicí a jedineční přes to, neboť jejich účelem není učiti někoho malířské nebo dramatické technice — mají úkol docela jiný: býti nejstrašnějšími a nejsladšími hádankami lidské duše, nejvzdálenějšími hranicemi její síly a jejího rozpětí, podobenstvími sil světových a kosmických.

Tak pojímá také na konec Rembrandta Fromentin. Ale mohl pojetí tohoto dostoupiti, jen když se postavil na stanovisko malířské kultury, na stanovisko ryze výtvarnické jako na východisko svojí analysy. Jen pak mohl vycítit vlastní velikost, složitost, výjimečnost a paradoxnost té soustavy snů i instinktů, vášní i bolestí, jíž se říká Rembrandt a jejímž charakterem jest právě to, že přerůstá všecka kriteria čistě formová.

F. X. ŠALDA.

*

KAREL HAVLÍČEK.

Citáty a poznámky.

M. J. — Oslavné články prošly všemi časopisy, byly přednášky i přednáškové kursy, kde se jistě všichni dozvěděli, co si o jubilantovi myslit — a snad jsme také vzali při té příležitosti do ruky jeho literarní dědictví, tak tenké a těžké zároveň, jeho činnost žurnalistickou i jeho korrespondenci . . .

Pro nás, kteří jsme politiky vzdáleni, zbývá z něho zdánlivě málo: snad lítost nad tím, že ho žurnalistika odvedla literatuře, a jistě radostná pýcha z celého, křepkého člověka, jaký se kreslí v každém jeho řádku, jednoho z nejkrásnějších mužů, na které se zmohla do dnes naše raça.

Mám z Havlíčka nejkrásnější dojem athlety-zápasníka v Olympském slova smyslu: zdravý, dokonale se ovládající, odvažuje švih i energii, nečiní jediný pohyb zmateně, zbytečně nebo bezúčelně. Ne rváč, ani gladiator, jenž je jen v dobu zápasu snesitelný: Olympští měli rythmická těla, stejně krásná v zapomenutém klidu jako v napjaté akci.

Nevím v naší literatuře ani v životě o druhém stejně jasném a pružném duchu; jeho lektura omývá jako čerstvý horský pramen. Všechno myšlení jeho má jakýsi houpavý rythmus, ten jistý dokonale vyvážený pohyb, který znají šermíři a z něhož je možno kdykoli přejíti do střehu nebo do výpadu.

*

Celý Havlíček je již na cestě na Rus. Čekáním na pas zdržel se ve Lvově tak dlouho, že cestu na voze a na saních musil konati v plné zimě 1843. Líčí ji sám v dopise Zapovi:

— Posawad, když si na tu jízdu wzpomenu, jsem jaksi w nadšení. Představte si čtyry silná kola na dwau silných náprawách, a na těch náprawách přibité dwě tenká prkna, na těch prknách dwa čemodany, na jednom já, na druhém ruský oficír, před námi na kausku sena jemščik (prostý sedlák bez uniformy, postilion; ale obratnější než celý wídeňský Oberpostamtsverwaltung), k tomuto zapřažení 3 koně po rusku (pod duhou) jako draci, a máte ruskau extra počtu nazwanau „perekladnaja“, protože wás na každé štací na jiná prkna přeloží. Zbytečného při tomto celém nástroji není nic kromě zwonce (který zde na Rusi zastupuje trubku a je asi takowý jako u nás při sakristyji) a čtyr na píď širokých prkének přibytých okolo toho prkna, na kterém sedíte, a sice proto, aby čemodan nepadal, nikoli wšak wám zabraňujících spadnauť jak a na kterau stranu se wám líbí. Práwě tato swoboda se mi welmi líbila: není wám nikdy dlauhá chwíle jako w německém Gesellschaftswagen, kde na wás pořád několik zíwajících hub cení zuby. Na perekladné se jedná pořád o žiwot, o nohy, o krk a jiné welmi ku zdrawí užitečné wěci, a proto máte co myslit, a není wám čas dlauhý. Jak dosednete, jemščik, obtočiw dobře opratě okolo ruky, ohlídna se k wám řekne: „děržis bárin!“ hwízdne a již newidíte swěta; sehnete hlawu dolů, aby wás wítr powstawší čerstwým jetím do zadu nepřewrátil, a okolo wás na wšech stranách tak skáče bláto w rozmanitých formách, welikostech, řídkosti wšelijaké, že jsem si při tom nechtíc wzpomněl na Boha Otce, jak (podle

Rafaela*) letí w chaosu a dělá z rozličných okolo létajících kusů zemi.“

Položte vedle vylíčení jiné jízdy, cesty do Brixenu, jak ji vyprávějí Tyrolské elegie:

Trubka břeští, kola hrčí,
jedem k Jihlavi...

a mezi ty dvě vignety starého stylu a tak ironické vložíte celý život a celou tragedii.

*

Na Rusi našel Havlíček něco, o čem měl do té doby jen nejasné zdání: velikost, tuto touhu a závist každého malými domácími poměry tísněného Čecha.

— Zde je všechno kolossální, píše z Moskvy Zapovi. Zwoní-li, to nezwoní 5—10—100, ale hned 5000 zwony najednau (jako o welikonoci na wzkříšení o půl noci); jedau-li na procházku, to ne několika, ale asi 300 kočáry čtwero a šesterozpřežnými, nepočítaje stáda dwau a jednokonských kočárků, kterými se wšude jen hemží; má-li se již blyštět wěž, to ji celau pobijí zlatem; má-li se již jeti zčerstwa, to ujedau za půl hodiny tři míle; má-li být dům pro cwičení wojáků, to postawí manéž, w kterém na druhém konci stojící člowěk jest jako rukawice; má-li již být několik izwoščiků, to se jich zde w Moskwě hemží po wšech ulicích jako wrabců; místo několika kupcowských krámů a bursy, raději již w Moskwě, wystawí celé město samých krámů, tak že w nich stojíte jako w Jiříkowém widění; sám pán Bůh již učinil něco Rusům k wůli: má-li již být zima, to aby raděj nos umrzl, a má-li být teplo a prach, to aby jím již raději wšechny lidi z Moskwy wyhnal do wsi.“

Bohatší život, spousta společenských vrstev nahoru i dolů, staleté tradice různých tříd, směsice národů i plemen, všechno pomáhalo formovati člověka; a na Rusi prožil také Havlíček jednu z těch chvil velikého vytržení, které rozhodují o celém životě a kterým se tak dobře říká křest ohněm: je to ona chvíle, kterou popisuje v závěrku prvního Obrazu z Rus, když skončila velkonoční slavnost přáním diakona i biskupů všemu lidu: A všem vám pravoslavnému národu ruskému! mnogaja léta!

— Já však jsem již mezi sloupy chrámovými neměl žádného stání, vším, co jsem slyšel a viděl, pobouřily se myšlenky mé, touha po samotě, abych myšlenky své zažíti mohl, hnala mne před chrám na prostoru Kremelskou, a tam jsem hned obrátil zrak na západ ke vzdálené drahé otčině české. Církve a paláce Kremelské stály v cestě očím prahnoucím po západě. Podivným, dětinským nápadem puzen vyběhl jsem na vysokou věž Ivana Velikého, jako bych odtamtud přes nesmírné roviny ruské a polské chtěl dohlídnouti milých hradův Pražských. V duchu jsem je arci viděl před sebou, očima však toliko zamodralou rovnou dálku. Tu mi tanulo poslední přání biskupů na mysli, a hned nesl vítr do sněžné dálky přání mé: Všem vám pravým věrným Čechům! mnogaja léta!“

*

Po všem tom vrací se do Čech zpátky. Do Prahy se jistě podíwám, píše Zapovi, wyslyším nowé wlastenecké klepy, kolik se zas naučilo holek český prawopis, kolik studentů počíná dělat werše atd. atd., totiž zkrátka jak se rojí wlastenci.“

Přirozeně přišel ke slovu nejprve kritik a polemik. Havlíček si byl snad první u nás vědom, že každá dobrá kritika je kus positivní práce. Hleděl si připravit půdu theoretickým výkladem (kapitola o kritice), a ovšem přešel hned v praxi. Kritika „Posledního Čecha“ je známa, i celá polemika Tylovská, méně kritika S. Kappera, kritiky divadelní (s mottem: „A vy jste z něho učinili peleš lotrovskou“) a některé drobnější články z „České včely“. Jak se v něm vzpírala každá žilka proti té falešné sentimentalitě a ubohosti, které tituloval Tyl eufemisticky „outlinkou literaturou“! Čtěte „Milencův hrob“, vzdychavé vzlykání nad hrobem dvou vrabců ve stylu současných erotiků — a Havlíčkův rozhořčený dodatek: „Divíš se, necitelný čtenáři, kterak jest možná takovým lidským způsobem vypravovat o vrabčí lásce? Neodsuzuj mne! mnoho jsem vytrpěl čta vaše zamilované povídačky, než mi napadla myšlenka porovnati lásku větší části vašich románových a novelních párků s láskou vrabčí. A ejhle! rozdílu velikého nenalézám. Hledal jsem ve vašich pověstech lidi, statečné lidi v plném rozkvětu lidskosti, v lásce, a nalezl jsem nejvíce vrabce, bídné vrabce s komisní, ošumělou láskou . . .“ — i hrst aforismů pod záhlavím: Takto praví jistý neznamenitý mudrc, satyrické a vtipné nápady, jakoby prosaické náčrtky

*) Má býti ovšem Michelangela.

k epigramům, do nichž zabloudilo několik hlubokých vět: „Kdo jest úplně pánem nad sebou, nedokazuje tím, že jest velkým pánem, nýbrž že má malé panství — pravil onen neznamenitý mudrc, ale mnozí neporozuměli slovům jeho . . .“

*

Od kritiky „Posledního Čecha“ z roku 1845 až po článek „Konec“, kterým si Havlíček r. 1852 zakázal „Slovana“, je veřejná činnost Havlíčkova převahou politická, a také jen politik ozývá se, hlavně po přerušení dopisování se sl. Fany W., v jeho korespondenci soukromé. Je zřejmo, že měl tu nejvíce příležitosti, osvědčiti svůj vrozený talent polemický.

(Již r. 1844 nabízí se dosti naivně z Moskvy Zapovi: „Nemáte-li ale chuť do té nowé pračky (s Maciejowskim), přepusťte to mně, já mu to wšechno obšírně wyložím; neboť mám obzwláštní zalíbení w polemice a bude ze mne časem dobrá metla boží.“)

Dnes, čteme-li jeho polemiky politické s vládními novinami všeho druhu nebo s Vídeňským Denníkem, je nám předmět vzdálený a často lhostejný, a všechen zájem soustřeďuje se na stránce technické nebo lépe umělecké: krásná podívaná na břitkého a parátního šermíře. Ale výše cením některá místa, kde Havlíček vyprovokován promluvil několik slov pro domo: nikdy se neozvala česky řeč mužnější, opravdovější a sebevědomější, neboť nikdy za ní nestál celejší člověk, jeden z těch, které charakterisuje Chelčický: nedětinský člověk, ale muž silný u velikých věcech, jenž mnoho má, mnoho nese a mnohé věci sebou zapečetí konečně.“

Jen člověk, který měl právo říci o sobě v Tyrolských elegiích hrdé: „Pak s pochodní jít . . .“, mohl mluviti beze stínu neoprávnění takovým tonem se svými odpůrci.

Dva doklady: první z odpovědi hrab. Wurmbrandtovi, který vystoupil ostrým Zasláním proti Havlíčkově článku o České šlechtě. Havlíček odbývá věc stručně: hrabě Wurmbrand nevyhovuje jeho definici českého šlechtice (a) člověka majetného, b) který si získal zásluhy o vlast) a nemá tedy práva mluvit za českou šlechtu – a končí: „Jestli tedy již nyní nepřestávám ve své odpovědi, děje se to jen proto, že to co následovati bude, mluvím jen k panu hraběti z Wurmbrandů, nikoli však k českému šlechtici (podle mé definice).

Pan hrabě Wurmbrand mluví o mé osobě ve svém článku s největším opovržením — na to jest moje odpověď velmi krátká, ubezpečuji totiž pana hraběte též o svém nejsvrchovanějším opovržení k jeho osobě — podle ústavy jsme sobě s panem hrabětem zcela rovni, pročež platí moje opovržení dle práva zrovna tolik co opovržení pana hraběte; čí opovržení ale platí více v životě společenském a u národa, o tom nechme soudit jiné.“

A druhý citát z Havlíčkovy Odpovědi Janu Kollárovi:

— Pan Kollár musí míti o žurnalistech velmi středověká ponětí, když mne chce učiti, co jest fantasie, a drží nás vůbec za příliš mělké hlavy, které by snad ani nesnesly hlubších psychologických věd, pročež nepochybně mi též k poučení podává některá elementa archaeologie. Co se však dobrotivého, ale trochu samolibého přání p. K. týče, abych já měl více fantasie a „poznesl se z častého bláta nízkosti ku vznešenějším obratům i výrazům,“ chtěl mi nepochybně p. K. tímto ihned také dát příklad jednoho z těchto vznešenějších „i obratův i výrazův“, musím ale rovněž tak hrdě podotknouti, že v redakci Slovana, ačkoliv se tam píše jenom próza, vždy ještě tolik fantasie a vznešenosti se mezi ostřížky vymítá, co jich nalézáme rýmovaných v posledních zpěvích Slávy Dcery . . .

. . . Trochu nemístné jest, když p. Kollár v celém článku svém ke mně mluví jako učitel k dítěti: jsemť sice ovšem mladší než p. Kollár, ale proto přece jsem již v tom mužském věku a v těch okolnostech veřejné a známé činnosti, kde jsme odrostli všelikému kantorování a kde muž vedle muže stojí v řadě jako rovnoprávněný. Zkušenost se dle mého mínění nedosvědčuje z matriky, a rád bych věděl, čeho bych ze zkušeností p. Kollárových také byl nezkusil? Narodil jsem se, učil jsem se, prošel jsem trochu světa, sepsal jsem množství spisů, o některých pravili lidé, že stojí za něco, o mnohých pravím já sám, že nestojí za mnoho, byl jsem pronásledován víc než p. Kollár, a jestli jsem nebyl pastorem, potýkám se za to již mnoho let s celým světem, a jestli nerozumím bůžkům retránským, kouřím za to nesmírně silný turecký tabák, a divím se, kterak muž jak p. K., spisovatel Slávy Dcery, Slovák, v nynější důležité a rozhodné době tolik „otií“ má, aby mohl

přehlížeti tyto Střelické skřítky a hospodářičky. Mně alespoň jest nyní jeden živý a čiperný Slovanský hošík, z kterého něco může být, milejší a důležitější, než všechny staroslovanské bůžky, co se jich kde vykopalo a vykopá, ulilo a ještě ulije.

Jen jednu zkušenost p. Kollárovu nemám, totiž jak by vypadaly moje články v Reichszeitungu aneb Vídenském Denníku, kdybych byl dříve sepsal Slávy Dceru: jestli ale to jest ta jediná zkušenost, kterou jen ve stáří nabýti lze, prosím Boha, abych se velkého stáří nedočkal!"

*

A ještě jednu anekdotu závěrem. Když po pádu „Slovana" stál Havlíček před porotou Kutnohorskou, čekaly davy lidu pozdě do noci na prohlášení rozsudku, a v hostinci „u havíře", kam osvobozený Havlíček odešel, panovala pravá tlačenice. V tom uprostřed nejradostnějšího šumotu zaskučí ušlápnutý pes a hned na to vzkřikne bolestně člověk. Co se přihodilo? Havlíčkův „džok", nemoha se prodrati ke svému pánu, kousl překážejícího mu rolníka do nohy. „Čí je to pes?" ptají se nejbližší. „Havlíčkův!" odpovídá kdosi. „Havlíčkův?" zvolá raněný venkovan: „Když jsi Havlíčkův, kousej dál!"—

VÝSTAVY.

FANTIN-LATOUR.

V květnu a červnu byla otevřena v Paříži v paláci Ecole de Beaux-arts pod státním protektorátem posmrtná souborná výstava Fantin-Latourova, mistra přede dvěma roky náhle zemřevšího ve svém venkovském domečku v Buré v stáří šedesáti osmi let. Z veřejných musei i sbírek soukromých, z Paříže i provincie, z Německa, Anglie i Ameriky sešlo se skoro celé dílo zemřelého — oleje, kresby, litografie, pastelly — celkem přes třistašedesát čísel, a poskytla se tak vzácná příležitost k revisi soudů starých nebo k utvoření si soudu nového.

Fantin-Latour prošel touto posmrtnou a rozhodnou zkouškou čist a více: vyrostl jí nad mnohé očekávání. Objevil se opravdovým a celým umělcem, diskretním, hlubokým a cudným tvůrčím duchem, který, třebas stál skoro po celý život ve stínu, znamená a váží mnoho v historii moderní malby francouzské, znamená zejména mnoho pro vývoj dnešního mladého umění: jest vedle Whistlera jedním z iniciatorů všeho, co vzniká po impressionismu a reaguje proti němu tím, že bere v počet vedle zraku i jiné psychické kvality, kvality citu a snu, náladové intimity a melancholické noblessy.

Veliká umělecká kultura, krásná kázeň, dobrovolné sebeomezení mluví nejprve jasně a určitě z jeho díla: blýskavý effekt, planá virtuosita, lesklá prázdnota jsou mu čímsi naprosto cizím a odporným. Není malířem elegance nebo duchaplného vtipu, ani výbušným temperamentem — maluje con sordina, přitlumeně, s jakousi duševní bázní i cudností, která tvoří tak vzácnou atmosferu kolem jeho prací. Jeho dílo jest plno ušlechtilého klidu, plno věcné noblessy, vnitřní samozřejmé distinkce, neupozorňující ničím na sebe, nevnucující se ničím.

S Whistlerem, přítelem svým, jemuž byl v lečems předchůdcem a ukazatelem cesty, tvoří mlčelivou secessi z impressionismu: kde impressionismus vede si útočně a stará se o plné prudké světlo otevřené krajiny — uzavírá se Fantin-Latour mezi čtyři stěny, hledá kouzlo stínu, intimitu psychické atmosfery, hudební a básnickou melancholii, ovzduší snu a myšlenky. Odtud vysoká cena zvláště jeho portrétů, zcela sestředěných, skoro bez gest, vegetativně vnořených do svého snu, obklopených zvláštním ovzduším vnitřního života nebo utrpení. Jako Carrière, který šel ovšem ještě dále v psychismu a dostoupil jedinečné velikosti v mysteriu lidského výrazu, maluje Fantin-Latour jen osoby sobě nejbližší, které cítí a proniká s velikou psychologickou jistotou a jichž osobní atmosferu a kouzlo i výborně zná, i dovede pietně šetřiti: svoje sestry, svoji ženu, svoje příbuzné, druhy svých snah uměleckých. Nezapomenutelna jest řada portrétů žen jemu takto blízkých, vesměs při meditativních zaměstnáních, jako liseuses a brodeuses, čtoucí nebo vyšívající, docela vnořené do prostoty klidu a zamyšlení, tichého a zbožného sebrání mysli. Náleží sem dále dlouhá řada autoportrétů, z nichž několik jest na vrcholu jeho díla a jež všecky svědčí vedle velké kultury výtvarné i o podivném daru psychologické jasnovidnosti. Při jeho proslulých portrétech skupinných, tak při známé Coin de table a méně známých L'hommage à Delacroix, Un atelier à Batignolles a Autour du piano, zvláštní kult velkosti, cosi historicky přísného a zdrželivého, nahražuje plynulost a soulad komposice: jsou to historické dokumenty, chtěná malba představitelů a služebníků Myšlenky.

Fantin-Latour byl člověk s hudební duší, ne proto, že byl nadšeným ctitelem Wagnerovým a narážky z jeho oper přebásnil v plastický jazyk, nýbrž v tom, jak cítí barvu a jak zaplňuje prostor, jakou atmosferou, harmonickou a zvučící, oblévá některé svoje figury: musíš stále myslit

na zvučící stříbro, na jeho chlad i cudnost. Fantin-Latour jest blouznivá duše zkrocená velikou kulturní kázní: vnuk Watteauův a pravnuk Rembrandtův, prošlý kultem přísné linie Ingresovy. Jeho chlad, jeho distinkce jest jen rovnomocninou a maskou čehosi, čemu se ve sféře srdce říká něha a ve sféře obraznosti blouznivost. Ve svých komposicích mythologických a hudebních obětuje na tomto oltáři.

Fantin-Latour byl jedním z největších litografů — ano někdy neváhal bych postaviti výše tyto litografie než některé stejné nebo blízké sujety v oleji. V oleji omezuje se někdy příliš, kdežto litografii vytěžuje zcela a úplně. Jeho barva, která žije ve stínu a pracuje kontrastem temna a svitu, ústila sem, myslím, zcela přirozeně. Fantinova litografie jest tvorba ku podivu celá a soběstačná: Fantin neopisuje jí ani svoji barvu, ani svoji kresbu, tvoří ji organicky a ryze malířsky, bělí papíru, světlostí i bohatou temností mas obdivuhodně zváženou a ryze malířsky promyšlenou a procítěnou. Čemu se v jeho romantických barevných komposicích olejových nedostalo dost harmonického a dost lehkého a jednotného media, té konečné snové lehkosti a přesvědčivosti, to zde jich dochází: jest to nyní i zhuštěnější, i vášnivě pohnutější a při tom i malířštější než to bylo v mediu olejovém.

Fantin-Latour jest také jedním z největších malířů květin a ovoce. Jeho zátiší mají celou solidnost analogických prací hollandských a určité plus, které jest právě větší sensitivita a hlubší differenciace zření. Ve výstavě jest několik kusů, které nezadají v ničem analogickým dílům Manetovým nebo Monetovým, požívajícím dnes právem pověsti klassické.

F. X. ŠALDA.

*

JARNÍ SALONY PAŘÍŽSKÉ.

Paříž má dnes dva oficielní salony v jedné budově: kdysi odděleny od sebe mílemi v názoru a snaze, jsou nyní od sebe opravdu odděleny jen hedvábnou šňůrou — někdejší soupeři, Salon des artistes français, a secesse z něho, Salon de la Societé nationale, žijí pokojně vedle sebe pod jednou střechou. Není mezi nimi valného rozdílu: někdejší Salon ze Champ de Mars žije ze starých sympatií, ale dožije z nich brzy asi, a starý Salon oficielní žije nepřímo z očividného úpadku svého mladšího protivníka. Těžko říci, který způsob živoření jest žalnější...

Příkré, ale pravdivé slovo Huysmansovo, někdejšího velikého a zápasného kritika výtvarného, o hnusné promiskuitě toho, čemu se přezdívá moderní umění, o obchodní prostituci, stálo mně před zrakem při procházce těmito přeplněnými sály a psalo se šarlatovým písmem na znesvěcené stěny Všecko tu křičí, překřikuje se, lomozí, hledí strhnout a opít — všecko vypočteno jen na chvilkové rozčilení, umělý a chvilkový bengál — nikde skoro umění, které touží po tom, aby bylo zbožně a dlouho a s radostí prociťováno, promýšleno o samotě. Počítá se vyloženě a beze studu, se samozřejmou cynickou naivností, s otupělým okem a uspanou duší a karikuje se proto soustavně — jednou do smyslnosti a brutality, podruhé do chicu a elegance, po třetí do nervosy a absintu, po čtvrté do sentimentality, po páté do vojáckého patriotismu — pokaždé do nejlacinějšího dráždidla. Karikuje se skoro vždycky nechtíc, samou duševní perspektivou, z níž se maluje a pro níž se maluje... Každý skoro umí tu malovat v mechanickém smyslu slova, a každý skoro zneužívá toho do brutality — to jest nejtrapnější poznání, které se tu brzy utvrdí v každém, kdo je přesvědčen, že viděti není akt materialný, nýbrž psychický.

Jsou tu malíři, o nichž se nedá esteticky naprosto nic říci, poněvadž se úmyslně staví mimo estetickou sféru, mimo estetická kriteria. Tak ku př. Rochegrosse, tak ku příkladu Gervex nebo Carolus Duran — ti všichni chtějí jen upozornit, polehtat, podráždit, překvapit.

Jsou tu ovšem také výjimky: na tento trh zabloudí každoročně několik umělců a řada alespoň malířů, kteří mají umělecké aspirace a kvality a dají se kritisovati, vyzývají ke kritice.

Všimnu si z nich několika, jistě jen malého zlomku z těch, kteří by toto zasloužili, neboť jest již smutnou výsadou těchto několikatisícových výstav, že zabíjejí vnímavost a odívají bezděky mysl korou lhostejnosti, jedinou záchranou od útočící strakatiny a banality.

— — — — — — — — — — — — — —

„Societé nationale“ má svůj clou v jednom pokoji, kam jest snesena posmrtná výstavka Eugena Carrièra, v celku, tuším, o pětatřiceti číslech. Již proto stojí za návštěvu a ne jedinou, nýbrž několikerou. Jest mně těžko, pověděti v několika větách veliký sváteční dojem z díla tohoto neobyčejného člověka, básníka, myslitele i malíře, bytosti i složité, i úžasně celé a prosté. Jeho říše není snad široká, ale za to hluboká do podsvětnosti: jsme zde u základů lidské bytosti, u elementů, u podstatných a mateřských živlů, kde všecko těsněji souvisí a nepřetržitěji, celeji se rozvíjí než v klamech děravé barevnosti povrchové. Jsme zde u stavu, kde se tká jednotná látka lásky, síly i něhy, kde smysly mají samy sebou posvěcení psychické a až náboženské,

kde jsou nejvěrnějšími dělníky lidského Osudu: nejprostší akty života mají tu velikou obřadnost mystiky a nejtajemnějších obětí. Mistr současně přísný i sladký, byl malířem bolesti i něhy lidské slitých v jedinou žízeň vášnivého gesta, a víc než malířem: sochařem, jenž je cítil jako samu hmotnou látku života a hnětl je modelací, která má cosi pratypického, přísného, zákonného a mohutného jako položené základy světa. Přinesl svůj vlastní tvárný čin: ryze osobní a nové pojetí výrazových forem. Není nic měkkého, nic slabošského v jeho díle: napjetí, které napíná a váže jeho osoby, jest vášnivé, někdy až karikaturně velké: jsou to malované víry a bouře citů. Málokdy pokryl se básník a myslitel s umělcem tak cele jako zde: málokdo v moderní době vyjádřil se celý tak čistě a plně, tak beze zlomků mediem ryze tvárným a plastickým. Poeta, myslitel, ano, a ve velmi vysoké potenci — ale i poeta i myslitel zužitý a obrácený cele jen k napojení a sesílení kořenů umělcových: to jest cudná ta sladkost, poslední harmonie, kterou zde vyciťuju a jež si mne podmaňuje. — — — —

V sále před tím Besnardův rodinný portrét v přírodě kokettuje s Angličany z XVIII. století, jež by rád přeložil do modernější a světlejší noty — ale nezápasí s nimi vážně a opravdově: nesnesl by ku příkladu soupeřství Gainsboroughova ani na minutu. Nedaleko odtud Jacques E. Blanche: i když se mně zdával problematickým a málo jadrným malířem, zůstával alespoň v mojí představě člověkem vkusu; nyní, kdy jsem viděl jeho banální ženský akt na pruhované pohovce, musím i o tom pochybovat. Lucien Simon má svoje kvality, ale nevidím jej na postupu, a Cottetův pokus o obrození se zdá se mně spíš chvilkově zajímavý a pikantní než plodný. Gaston La Touche vyvětrává vůčihledě: smyslnost jeho začíná býti někde již i anekdotová. V dost podobném položení zdá se mně býti i Caro-Dellvaille: passiva převyšují aktiva. Těžištěm starého salonu des Artistes jsou tentokrát zajímavé dekorace Henriho Martina, zajímavé přes to, že nedostupují chvály, kterou je vyzdvihl v „Revue bleue“ Mauclair. Martin je očividně z nižší, méně plné a rytmické sféry než Puvis de Chavannes, jehož jméno bylo při této příležitosti kýmsi vzato nadarmo. Cítil jsem neustále, jak citovost jeho jest obmezena a nestačí dáti bohatého rytmického těla jeho visi, trochu příliš apriorní a akademicky dobré vůle. Velmi zajímavé výrazové prostředky bývají u něho někdy zrazovány nedostatkem vnitřní něhy a psychickou ne prostotou, nýbrž spíše chudobou. Přes to některá pole drží se na vrcholu toho, co podává salon.

Mlle Dufau také nedrží rovnováhu svým pracemi svojí značné pověsti; její dekorace pro dům Rostandův jsou celkem konvenčnější a tápavější, než jsem čekal.

René Ménarda dvě antické krajiny, určené pro Sorbonnu, blíží se opravdové velkosti a noblesse stylové. Z mladých a nejmladších zasluhují čestné zmínky rozkošný poeta-dekoratér Maurice Denis, vracející se svým uměním k čistým pramenům nerozdvojené minulosti, a malíř krásné rasy Charles Guérin: to jest malováno ne hmotou barvy, ale magnetismem nervové rozkoše.

Mezi sochaři několik jmen jest hodno pozdravu nebo zmínky. Tak Rodin, který vystavuje bustu chemika Berthelota: umění, jehož klid jest jen zkrocenou silou. Dejeanovy sošky mají gracii nikterak planou a zvětralou. A Bourdelle je vždycky zajímavý a nebanální, i když neumí ještě plně vyvážit bouři svých nervů a svého srdce v uměleckou harmonii.

F. X. Š.

*

V galerii Durand-Ruelově vystavoval v červnu soubor svých děl známý švédský malíř Anders Zorn s patrným úspěchem. Dílo Zornovo representovalo se tu ve velmi příznivém světle jako dílo člověka, který ovládá neomylně všecky prostředky a zbraně svého talentu, někdy spíše prudkého a útočného, než opravdu hlubokého a silného. Zorn jest robustní talent, který ví, co chce, a bez rozpaků a pochyb, ale i bez duševní cudnosti dosahuje toho, co chce, přímým, někdy i příkrým útokem. Výrazové prostředky nemají pro něho tajemství: ať jest to olej, ať aquarella, ať pastel, ať lept, všecko ovládá se suverenitou velkého virtuosa, ze všeho, alespoň materielně, vykořisťuje plný široký účin. Zorn dosahuje i tam, kde selhal útok nejednomu modernímu mistrovi před ním — škoda jen, že vítězství Zornovo jest vždycky spíše hmotného rázu, jako podařený tour de force, a podruhé, že nedá se myslit často bez předchůdců, které snad překonává, ale jichž přece dříve zužívá: vlastní tvůrčí duchová síla Zornova, teplo jeho duchové atmosféry, není právě veliké. Zvláštní robustní smyslnost dýše z celého díla Zornova, ať maluje plavé animální krasavice, nebo šťavnaté, vodou bohaté krajiny nebo ať neomylně vytěžuje světelné problémy interieurové nebo konečně interpretuje štětcem nebo leptem hlavy herecké, učenecké nebo básnické: vždy a všude jde mu skoro výlučně o animálně smyslnou nebo povrchově pitoreskní a plastickou stranu věci — o jevovou

objektivitu, která není znepokojena žádným duševním nebo citovým, podpovrchovým životem. Kde se pokouší o psychickou intimitu nebo o sféru intellektu nebo myšlenky, nebo i jen rozechvěnějšího citového a nervového života, tam všude se ztroskotává. Zde jest mez jeho talentu, spíše robustního než silného ve vlastním tvůrčím smyslu slova. Několik vystavených drobných plastik bylo spíš kuriosních než vnitřně nutných a zákonných. F. X. Š.

*

U Bernheima mladšího v Rue Richepanse vystavoval souborně v květnu Vuillard, mladý umělec velmi krásných kvalit. Vuillard udivuje nejprve espritem a noblessou svého koloritu a pak teprve okouzluje hlubším intimním kouzlem, které se skrývá netušeno pod ním. Kdo navštívil před půlčtvrtým rokem výstavu Impressionistů ve vídeňské Secessi, pamatuje se jistě na jeho interieury, jež si zastavily na dlouho člověka bohatstvím malířských emocí, které věděly sdělit. Byl to nevyrovnatelný malíř moderního pokoje, zvláštní atmosféry zabydlenosti, který dovedl vycítit život věcí a jejich řeč sotva postižitelnou a dokonce již ne přenosnou do literárního jazyka. Nyní umění jeho, tehdy ještě více napovídavé, jako by sílilo a šlo za větším výrazem. Jsou tu interieury zaplněné velikým uměním prostorným, složitě a rafinovaně myšlené, které žádají myšlenkovou práci i od diváka a upomínají na analogickou strunu v díle Degasově. Jenže kde Degas jest monumentální, přísný a příkrý až do drsnosti, jest Vuillard lyričtější, měkčí, stále náladě obětující. Jeho mosaiková technika jakoby šla stále ještě za teplými detaily, které okouzlují a poutají jako šťastné nálezy.

Dále jest zde několik pokusů o portrét, které však, zdá se mně, nedosáhly toho, co chtěly. Člověk vypadnul tu trochu nábytkově, jest příliš složkou interieurové nálady, než aby se mu dostalo té koncentrace, které portrét ve vlastním smyslu slova žádá.

Několik velikých dekorativných panneaux — parky s chůvami a dětmi — ukazují umění Vuillardovo se strany nejšťastnější: to je naplněné rytmem a životem linie i prostoru, duchaplné a vzletné při náležité hutnosti.

Posléze několik krajin, které jsou sama essence a sám básnický charme, sama suggesce a sám pel. Z toho, co jest tu zhuštěno umění a ducha na čtverečném decimetru, mohly by žít celé kilometry maleb našich průměrných těžkopádných krajinářů, kteří přírodu spíše spásají, než malují. F. X. Š.

*

V galerii Bernheim jeune v rue Richepanse velmi zajímavá výstava Chamaillarda, věrného žáka Gauguinova, silného, prostého, pravdivého krajináře Bretagne, který se učil svojí estetice i technice u mistra v Pont-Aventu. Jeho naivně bohatá paleta polévá jakousi slavnostní velikostí i nejprostší krajinu založenou na zjednodušujícím zření, na architektonice pevné linie. Vedle motivů bretognských vystavuje i obrazy z Touraine a z Pyreneji. — V galerii Vollardově výstava ruského malíře v Paříži žijícího, Tarchova ukázala tento krásný, výbojný talent ryze malířského nervu na postupu.

V Havru učiněn byl významný a šťastný pokus umělecké decentralisace. Skupina umělců, k níž náleží m. j. Bonnard, Cross, Denis, Girieud, Guérin, Guillaumin, Jourdain, Manguin, Matisse, Gaston Prunier, Vuillard a Signac, uspořádala v radnici významnou výstavu, k níž přispěli i Monet, Redon a Renoir, a jež se setkala s pěkným úspěchem.

V galerii Weillově vystavovalo v poslední době několik mladých talentů s velmi pěkným zdarem; jsou to zvláště Dufrénoy a Girieud, pak Bouche a Emile Roustan.

V galerii Druetově stojí za zaznamenání výstava Eugena Bocha, který se nese za velikorysou dekorativností, za harmonickými komposicemi velikých přírodních dojmů; jeho linie, třebas čerpaná z přírody, píše i hluboký vnitřní vztah autorův k sujetu; malíř dovede vložiti do ní něco ze svého intensivního vnitřního života, ze svojí opravdové melancholie.

*

Obvyklá výroční výstava Německého uměleckého svazu (spojených německých Secessí), tentokráte do Výmaru položená, nepřesahuje v celku slušné průměrné úrovně, ano někdy jí ani nedosahuje. Němci stále ještě provádějí lecjaké sentimentálně naivní žonglérství, jen aby se vyhnuli tvrdému oříšku: silné a celé malbě, která platí sama sebou a nese v sobě samé důvod svého bytí. Různé kokettování archaisticko-lyrické má přenést přes unum neccessarium — tak u Vogelera, tak u Oskara Zwintschera z Drážďan, tak u jiných. Úroveň výstavy nesou starší malíři více méně hotoví, tak Trübner, tak Ludwig von Hofmann (jemný obraz koupajících se hochů), tak Zügel (dobrý animalista), tak Max Liebermann (s novým velmi šťastným

řeznickým krámem — malbou plnou vervy). Doře Hitzové podařil se tentokrát velmi šťastný kus: portrét pí. Hauptmannové — cele vyplněné plátno, bez zlomků a mrtvých míst. Louis Corinth stále má víc bravury než vlastní síly; Breyer a Hummel učí se ovládat svoji nevelkou sféru stále pevněji; hrabě Leopold Kalckreuth jest poctivý až do těžkopádnosti — vůbec jest tato poctivost problematickou ctností mnohých a mnohých a ne jen v Německu. Pankok podává některé starší práce, v nichž stojí pod vlivem Leiblovým. Amandus Faure obětuje velmi výlučně Lucienu Simonovi. Hans Olde má dva dámské portréty těžké v přednesu a chudé kouzlem, Saša Schneider dvojí drzou a prázdnou banálnost. Na této výstavě dostali se ke slovu více než jinde mladí: staré celebrity byly okkupovány Londýnem, Mnichovem, Berlínem. Velikých celých talentů mezi nimi posud není, za to sem tam někdo, kdo slibuje a na půl plní. Theodor Brockhuysen stojí pod hvězdou van Goghovou – a ne ke svojí škodě. Max Beckmann v mladých mužích na mořském břehu má touhu po rytmické monumentalitě, která se může již opřít o velmi silné malířské umění. Celkem shoduje se všecka lepší německá kritika v tom, co první snad vycítili a pověděli Meier-Graefe a Karl Scheffler: německé malbě schází stále ještě vlastní umělecká potence: zřídka kdy jde se nad počestnou výrobu a rozšafnou pracovitost. Karel Scheffler mluvil kdysi o „selské malbě, která vzniká a zaniká bez přízně Mus". Dnes Muther soudí stejně a píše jen novou variantu k soudu Schefflerovu:

„Výmarská výstava čpí silně kompromissem. Kdybych byl tázán jako amateur po svém mínění, musil bych říci, že jest zde jen velmi málo zajímavých děl. V čem to jen vězí, že německé umění často bývá tak zoufale nudné? Zajisté ne v umělcích. Spíše v čemsi jiném, co jest — právě německé. Jako naše noviny bývají plny rozšafně psaných, ale bezpointových feuilletonů, tak naše výstavy plní se rozšafně malovanými, ale bezduchými obrazy. Nejčastěji chybí našim malířům esprit štětce, který se vznáší nad věcmi. Synthesa, kondensace motivu, svedení v podstatné se jim nedaří. Dostanou se zřídka nad prosaickou tíhu, nad solidní podání skutečnosti ve smyslu banálního naturalismu. Jediná kresba Guysova nebo Daumierova stojí mně z tohoto důvodu — jako výtažek kvintessence — výš než sedm osmin obrazů ve Výmaru spojených."

*

Mezinárodní umělecká výstava Mnichovské „Secesse" 1906 potvrzuje mně jen znova, co cítím již dávno: že cíle, které si položili příliš blízko příliš obratní, jsou naplněny a že teprve nyní cítí se náležitě jich malost a roste jistota, že by bylo bývalo lépe, kdyby nebyly nikdy ani kladeny. Postavíš-li se na stanovisko technické zručnosti a hotovosti, má snad výstava slušnou úroveň — ale co jest tím získáno? Nic než poznání, že technika smí býti jen podmínkou a předpokladem (nevyhnutelným, ovšem) — kde jest více, znamená pak málo, zoufale málo, hotové nic. Mnichované malují dnes většinou dobře s jakousi hotovostí a soběstačností — a při tom nebo proto málo charakterně, málo umělecky, málo tvořivě, levně a pohodlně. Bravura má nahradit sílu a zatím nedovede než oklamati velmi nevědomé. Lidé rozhánějí se k širokým útokům a — odkrývají jen nedostatek a chudobu hlubších potencí i tvárných i duševních. Lidé, které by mohla zachránit jen dlouhá a tuhá kázeň, řád, vydávají se předčasně s nedbale geniálnickou sebedůvěrou do posic, odkud jsou smeteni prvním nárazem. A při tom tolik a tak zbytečného chytráctví, tolik laciných atelierových vtipů a vtipečků, tolik umělého parfumu, kde schází vlastní atmosféra, která vyzařuje z díla, nese je, přesvědčuje sama sebou o něm do samozřejmosti!

Z cizinců, kteří měli výstavě dodat aplombu, mnozí poslali opravdu jen svoje jméno — díla nechali doma. Tak bezmála Besnard, který vystavuje cosi, co se snad leskne — méně svítí a docela nic nehřeje. Tak úplně J. E. Blanche a A. de la Gandara, kteří bez zvláštní námahy dovedou se rozředit do absolutní bezchutnosti a nevýživnosti. Cottet poslal dvě města, dva pitoreskní sujety, méně plnokrevné obrazy. Gérarda Jacobsa mraky nad vodami mají vzlet a sílu při solidnosti právě hollandské. Před Laverym cítím, co vždycky: že vkus není prvořadou a vlastní ctností uměleckou, že jest jí síla a pathos. Z řady Angličanů má několik svoje kouzlo, svoji notu: tak Priestman, tak Withers; nejsou to studně, jen studánky, a nenapojí celých generací — ne, jistě ne, ale jsou svěží a nepretendují víc, než nač stačí. O několik sfér výš jest ovšem Carrière: nepretenduje nic a dává všecko. Poslal sem (nebo spíše: poslala sem jeho rodina) jen drobty z jeho zázračného kvasu — a při tom celá díla umělecká, celejší než největší a nejpretenciosnější mašinerie jiných, kteří k vyjádření své vnitřní chudoby potřebují neslýchané režie hmoty i cílů. Strůjče opravdového mystického kvasu: nad nejmenším tvým odpadkem vlá ještě posvěcení celkové a žije v něm svátečnost celého hodu!

O Němcích hovoří se mi těžko: nejsnesitelnější jsou mně ještě Berlíňané, jsou alespoň prosti toho umělého laciného atelierového divadelnictví,

kterým se polepují Mnichované, zkažení, tuším, do nevyléčení pseudoklassickou a pseudoathénskou fraškou, kterou hráli pod svými maecenášskými potentáty. „Mnichovská renaissance“ nevyplácí se nikomu, kdo jí načpěl. A „moderní“, zdá se mně, neprovedli tu nic, než že novou lží přelepili starou. Tu je Berlín ve výhodě: tam běhají polonazí — ale ve vlastní kůži. Každým způsobem jest to lepší než nadýmat se ve vypůjčeném divadelním plášti.

Jaké pretenciósní banality dovedou vítězit v Mnichově, ukazuje Stuck: ten pán pracuje ve velkém a s rozmyslností moderního obchodního barona: zužitkovává několikrát každé svoji „idee“, překládá ji do rozličných formátů a versí, vytěžuje ji zcela racionelně jako majetník dolů svoji šachtu. S ryze obchodní čiperností a zběžnou bravurou vede si Leo Samberger: vyrábí ve velkém studenou cestou t. zvané interessantní hlavy starých pánů, různých hof- a baurátů, více méně zamračených s větší menší dávkou vlnitých vousů. Kellerovy moderní dámy vydražďují v slušném člověku všecky atavistické pudy. Angelo Jank, který býval snad z lepších, jest jen maloměstská paralella k opravdu velkoměstské a velkosvětské vervě, která není Němcům dána. Kalckreuthova „Stodola“ není věru žádný malířský zázrak, ale zastavíš se vděčně a zotavuješ se z tolikeré — jak to říci? není jiného slova — necudnosti.

Slušní lidé, ano jsou i mezi Němci, dokonce i mezi Mnichovany. Tak si mě zastavila velmi diskretní, čistě malířská práce Hummelova: malé děvčátko ve fauteuilu, šedá v zelené. Hummel má malířsky co říci a řekne to kultivovaným jazykem — měj svůj dík! Nisslova zátiší kostelní, gotické dřevořezby, mají svoje kouzlo, pravda, ne právě bohaté. Dá se bez utrpení vidět nejedna práce Levierova, Hübnerova, Hegenbarthova a j. — ale jest to dost? Stačí to?

Oddělení plastické jest snad ještě slabší: mnoho rádo-by, mnoho intencí, málo vnitřního rythmu a vlastního tvárného tepla. George Minneovo tiché a cudné umění mluví zde řečí jaksi bázlivější a přitlumenější než jindy. V distanci za ním Trubeckoj jakoby ztratil něco ze svojí nervnosti, kterou mně bývaly milé některé (ne všecky) jeho drobné práce, a jakoby to byla sama rozkoš a sama chuť chvíle. F. X. Š.

LITERATURA.

R. HAMANN: REMBRANDT'S RADIERUNGEN. 350 stran se 137 vyobrazeními a 2 světlotiskovými tabulemi. Nákladem Bruna Cassirera v Berlíně.

Kniha, která jest s to uvésti velmi dobře do hlubšího poznání nejen leptů Rembrandtových — této nejvlastnější jeho říše, jejímž je i zakladatelem i dovršitelem, v níž se podává nejceleji v tajemné trojici výtvarníka, básníka i myslitele — ale i celého jeho lidského i uměleckého rozvoje, jeho lidské tragiky a umělecké velikosti. Autor opisuje nejprve celou vnější sféru Rembrandtovy leptové tvorby a přechází pak k vlastnímu rozboru elementů formových, výrazových i duševních a symbolických. Kritika jeho někde jest spíše hloubáním, ale jinde uvědomuje si správně problémy, přes něž se rádi přenášívají příliš pohodlní. Celkem: nábadná kniha, která učí, že na Rembrandta musí se dívat zrak oživený alespoň odleskem toho temného faustovského ohně, který hořel v Rembrandtovi.

*

ANDRÉ FONTAINAS: HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. PARIS. „MERCURE DE FRANCE“.

Mladý básník, delikátní a opravdové vlohy, napsal tu rozkošné dějiny francouzské malby v devatenáctém století, práci, která s velmi krásným věděním odborným spojuje cosi, co bývá tak řídké v moderních historických knihách: charakternou rozhodnost a opravdový kult krásy a všech jejích živých hodnot. Fontainas vyhražuje si plně právo osobnosti, právo temperamentu: bez tohoto vlastního tvůrčího kvasu není mu historie. „Dvě vysoké kvality, jež pomlouvá methoda: vášeň a strannost tvoří prvořadou ctnost kritického historika.“ Fontainas přináší do své historie živel, bez něhož není možno žádné dílo, ani historické: silné přesvědčení, ne ovšem přesvědčení bez intelligence, nýbrž podepřené velikým intellektem, a určitou a rozhodnou víru ve vývojové hodnoty. Má veliká jednotící hlediska a kniha jeho, ač prosta všeho dogmatismu, jest přece knihou soudů a knihou dramatické komposice, bez níž se nedá mysliti žádná historie opravdu živá a silná. F. X. Š.

*

GEORGES RIAT: GUSTAVE COURBET PEINTRE. Paříž. Nákladem Flouryho.

Courbetovi začíná i Francie spláceti konečně, co mu zůstávala dosti dlouho dlužna: přiznání jeho významu vývojového, ocenění jeho díla, které při všech nevyrovnanostech, při všem nepříjemném a nechutném nevkusu často, jejž zavinila jednak selská netesanost Courbetova, jednak jeho estetický a sociální dogmatismus, má přece mnoho síly a velkosti nepopíratelné. Člověk nemusí býti okouzlen tímto dílem, nemusí si je přáti ani často vidět — ale, konfrontován s ním

musí přiznat, že stojí před výtvarnou silou, jaká jen zřídka vyskytuje se v historii malířské. Tato síla byla spojena s intellektem neharmonickým, s rozumem jednostranně dogmatickým, s vkusem dosti často pochybným, což všecko jí mohlo uškoditi a uškodilo skutečně také, ale nedovedlo jí podrýti. Kniha Riatova ukazuje, jak člověk u Courbeta — theoretik a polemik — překážel dlouho pochopení a ocenění umělce, jehož dílo musí býti souzeno vlastní svojí hodnotou a ne předsudky jakéhokoliv programmu — ani ne programmu svého původce.

Kniha Riatova znamená definitivní kritický čin, tak dlouho očekávaný: přináší kritickou spravedlnost člověku, jehož malé a časné vady a nevkusy, jako osobní bramarbášství a divadelní koketnost a j., udusily, na čas ovšem jen a pouze v soudu současníků, veliké a trvalé tvůrčí kvality.

Kritická monografie tato jest vlastně posthumou: autor její, znamenitý kritik Riat, umřel před jejím dotištěním; Paul Vitry, její vydavatel, sestavil ji částečně z papírů zemřelého, ovšem, jak sám tvrdí, neměně nic na „charakteru, který chtěl dáti Riat svojí knize".

Knihu doprovází jeden barevný list (Baigneuse), 15 jiných listů mimo text a asi sto illustrací v textu podle obrazů a kreseb mistrových.

*

Danielu Viergeovi, kreslíři a ryjci, věnována jest monografie Julesa de Marthold obsahující asi dvacet příloh, z nichž řada jest ryta Viergem, a velikou řadu illustrací podle kreseb umělcových od jeho prvních příspěvků do časopisů až k posledním vydáním pro amatéry, jichž se podjal. Jules Marthold vypravuje velmi přesně a dokumentárně život Viergeův, prožívá s Viergem jeho cesty — zejména po Španělsku, které znal tak důkladně a které inspirovalo tak šťastně jeho ducha i vervu — etapy jeho rozvoje, díla, která probudila jeho kreslířskou obraznost a jimž věnoval svůj útočný a bohatý talent. Cena 15 franků.

*

Gabriel Mourey vydal monografii o Albertovi Besnardovi doloženou četnými reprodukcemi dle jeho děl.

Z ČASOPISŮ.

Desáté číslo Kunst und Künstler přináší důkladnou studii F. Servaesa o vídeňském malíři F. G. Waldmüllerovi, který zemřel r. 1865 v poměrech velmi stísněných, všeobecně jsa pokládán za pošetilce, který si zkazil své postavení i svůj umělecký význam planým novotařením; dnes se ovšem karta obrátila a Waldmüller bývá ceněn jako první secessionista; v pravdě měl první aspoň ve Vídni tušení o plein-airu a světelné atmosféře, třebas nedovedl vždycky plně umělecky uskutečniti své tuchy a svá cítění. V témže čísle zajímavý článek o Dánovi J. F. Willumsenovi, který ční do krotkého malířstva své země jako pohoršující novateur, duch nezkrotný a neklidný, současně malíř, architekt, keramik, plakatista atd. Článek ukazuje, jak umělecký přerod tohoto mladého umělce, zajímavého i při svojí nevyrovnanosti a umělecké nestejnosti, udál se ve Francii působením Gauguinovým, s nímž setkati dostalo se, jak praví autor, Willumsenovi vzácného štěstí. Velmi pěkný jest také článek o litografiích Goyových, šťastně charakterisovaných.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

V Paříži 5. července zemřel malíř a spisovatel Jules Breton, stár 78 let. Jules Breton měl svoji dobu proslulosti, než upadl v konečné zapomenutí, žel plně zasloužené. Do školy vstoupil teprve 20letý, ale sotva ji opustil, měl úspěchy v Saloně, které mu vynesly brzy zlatou medaili. Byly to zejména jeho obrazy z venkovského života, ženci a rozsévači, které, konvenčně a mělce viděné, zalíbily se obecenstvu, jež odpuzovala ještě drsná velikost a mocná síla Milletova. Později odkryl Bretagni, ovšem stejně mělce a pohodlně. V osmdesátých letech obrátil se Breton, který posud diletoval sem tam veršem, soustavně k literární práci nejprve veršem, pak i prósou, ale i tu počáteční enthusiasmus ustoupil později úplnému vystřízlivění, žel oprávněnému. A od té doby jakoby příkrov zapomenutí padnul na Bretona, který zase se vrátil k malířství a pravidelně vystavoval zase v jarním Saloně až do své smrti . . .

*

V červnu t. r. byla rozprodána v Paříži obrazová sbírka známého herce, Constantina Coquelina. Nejvýznamnější částí sbírky Coquelinovy, která svědčila o jemném vkusu, bylo 20 obrazů Cazinových, které dostoupily vesměs velmi vysokých cen. Tak byl prodán Château-rouge, velmi prostý obraz, dva venkovské domky, několik stromů a několik vesničanů, za 48.000 fr., Napajedlo za 34.100 franků, Mont Saint-Frieux u Enghienu za 28.000, Útěk do Egypta za 25.000, Cesta Ludvíka XV. za 28.500, menší obrazy od 5—12.000 franků. Cazin, nedoceněný za živa, stoupá vůbec po smrti ve významu a hodnotě své a jest dnes stavěn do první řady krajinářů francouzských, mezi mistry.

Tradičními prostředky dostupuje velké originality, veliké distinkce; má svůj tón, svoji harmonii nezapomenutelnou každému, kdo ji kdy viděl. Bere krajinu ve chvíli, kdy jest nejvýraznější, kdy pod prchavým dojmem, pod chvilkovou fysiognomií mluví cosi trvalého a charakteristického: proto každá krajina Cazinova působí skoro nábožensky.

SOUTĚŽE.

Nadace Dra Aloise Klára, pro malíře a sochaře, s ročním požitkem 2000 K ročně, jest uprázdněna a udělena bude na dobu dvou let dne 1. října 1906 a po případě i na rok třetí. Žádosti uchazečů podány buďtež místodržitelství království Českého do 30. září 1906 se dvěma pracemi figurálními a potřebnými doklady písemnými. Nadace klade podmínku, by stipendista dvě třetiny času ztrávil v Italii a věnoval jednu svoji práci kostelu svého rodiště neb bydliště v Čechách.

*

Umělecko - průmyslové museum v Praze vypisuje na rok 1906 z prostředků Obchodní a živnostenskou komorou pražskou mu poskytnutých ceny na provedení následujících úkolů: 1. Příbor jídelní (lžíce, vidlička a nůž), stříbrný, s plasticky ozdobenými rukojeťmi. Prodejní cena nejvýš 30 korun (tucet příborů nejvýš 350 korun). První cena: tři sta korun; druhá cena: dvě stě korun; třetí cena: sto korun. II. Dámský šáteček kapesní se širokou obrubou z paličkované krajky (nutno jest dbáti na luštění vzoru v rozích). Míra: 30 až 36 cm. do čtverce. Prodejní cena nejvýš 40 korun. První cena: dvě stě korun; druhá cena: sto padesát korun; třetí cena: sto korun. III. Láhev a sklenice na vodu, z křišťalového skla s ozdobou nebroušenou (rytou). Prodejní cena nesmí přesahovati 15 korun. První cena: dvě stě korun; druhá cena: stopadesát korun; třetí cena: sto korun. Práce k soutěži předložené mají vynikati samostatným pojetím a technickou dovedností. Bližší ustanovení obsahuje řád konkurenční. Konkurence mohou se účastniti živnostníci v oboru umělecko-průmyslovém v Čechách usedlí, nebo pomocníci u nich zaměstnaní; kromě těchto též do Čech příslušní absolvovaní žáci c. k. umělecko-průmyslové školy pražské a odborných škol průmyslových v Čechách a umělci v těch kterých oborech činní. Nejdéle do 1. listopadu 1906 buďtež práce Umělecko-průmyslovému museu (Sanytrová ulice) dodány. Soutěž je anonymní a předměty buďtež označeny heslem neb značkou, jméno pak a podrobná adressa konkurujícího buďtež přiloženy v zapečetěné obálce, označené týmž heslem nebo značkou; byl-li navrhovatel od výrobce osobou rozdílnou, buďtež uvedena obě jména. Krom toho přiložena budiž k výhradní potřebě správy musejní druhá obálka (která se nevrátí), obsahující pouze udání ceny toho kterého předmětu. Obě obálky označeny buďtež nápisy: „adresa“ neb „cena“.

*

Vypisuje se znovu soutěž na udělení úroků z nadace Mohr-Pipenhagenovy pro malíře-krajináře v obnosu 2000 K, která vypsána byla již v dubnu t. r. a zůstala bezvýslednou. Nadace této používati mohou mladí nadaní krajináři, kteří chtí podniknouti cestu za účelem zdokonalení se. Profesorský sbor c. k. akademie umění rozhoduje o udělení nadace, a žádosti doložené průkazy o příslušnosti ke král. Českému, jakož i o tom, že žadatel absolvoval některou uměleckou školu, podány buďtež rektorátu do konce prosince r. 1906. Dále přiloženy buďtež ukázky samostatných prací a přibližný program cesty, kterou žadatel podniknouti hodlá.



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — VCHOD.



■ H. P. BERLAGE. ■ BURSA V AMSTERODAMĚ. — CELKOVÝ POHLED A SVÍTILNA PŘED VCHODEM.





■ H. P. BERLAGE. ■ BURSA V AMSTERODAMĚ. — ZADNÍ POHLED OD KANÁLU A FONTÁNA.



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — HLAVNÍ
DVORANA.



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — HLAVNÍ
DVORANA.



▪ H. P. BERLAGE. ▪
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — DVORANA



■ H. P. BERLAGE. ■
BURSA V AMSTERO-
DAMĚ. — VSTUP K
VELKÉ DVORANĚ.

H. P. BERLAGE.

Jak se zdá, bude to Hollandsko, které ukáže modernímu stavitelskému umění nové dráhy. Ne snad jen proto, že by byla veřejnost v Evropě i mimo ni nečinným divákem — Anglie i Amerika stály již dávno v popředí celého hnutí, Belgie mohutně experimentovala, v Německu přičiňovali se mnozí — ale v Hollandsku mohlo se v posledních desetiletích z různých důvodů vyvinovati lecos svobodněji než ve všech sousedních státech, a také se to velmi zvláštním, a jak se domníváme, i velmi užitečným směrem vyvinulo. Velmi mnoho momentů musí totiž spolupůsobiti, aby doba uzrála: hospodářské potřeby, reakce na minulé periody, zájmy a vzdělanostní výše velkého obecenstva, uznání vůdčích lidí — to vše nutno předpokládati, a konečně poučují dějiny znovu a znovu, že jsou to pouze činitelé, kteří jednotlivým nadaným lidem cestu upravují, že za p o s i t i v n í minulé i budoucí děkujeme schopnosti několika umělců, jichž výše vyvinutý kombinační smysl všechno kvasící ujasňuje, jichž duch zmocňuje se pochopením všeho toho, co lid pouze tušil. B e r l a g e, jak jsme přesvědčeni, je takovou povahou. Pochopil ony četné podněty a náchylnosti, které se všude v architektuře stejně jako v malířství, literatuře, skulptuře a uměleckém průmyslu naskytovaly, dovedl z nich vydestilovati všem společnou moderní essenci, osvěžil tím znovu své umění, a tomu, co bylo posud v latentním stadiu, dal viditelnou formu. Co mu darovala cizina, užil v prospěch domácího umění. Vítězně zahájil tažení jednak proti importovanému bezduše akademickému braku, jednak proti bezmezně zuřícímu uměleckému snobismu a postoupil směle od chtění k činu. V Hollandsku, kterému cizina tak ráda závidí jeho dobrou, stálou tradici, vypadalo to před 20 roky se stavitelstvím stejně bezútěšně jako na celém kontinentu. Co mohl cizí cestovatel pokládati za tradici, byla v základě romantika. Tento možný omyl měl svůj důvod pouze v tom, že tato hollandská romantika nedávala jako dříve přednost formám gotickým, nýbrž od začátku užívala forem renaissančních. V této zemi neměli žádného důvodu vyvolávati středověk. Ne rytířstvím, nýbrž bohatnoucím stavem patricijským, ne gotickými kathedrálami a temnými hrady, nýbrž velkými občanskými paláci a důstojnými radnicemi zaměstnávala se romantická fantasie. Než v jednom bodě stýkala se s německou. Co přejala ze staré kultury a čemu zvlášť přednost dávala, nebylo hluboce podstatné, nýbrž pouhá nápadná vnějšnost. Cosi dilletantského lpí na těchto stavbách, cosi bezsmyslně chtěného. Příbuznost není vyhledávána v poměrech a massách, nýbrž v bohatě rozdělených ozdobách. I tu ozdobovalo se nevázaně; vyumělkované lomené štíty dostaly na každé volné místo kartuše a obelisky, facettované kameny a koule. Na jednoduchou nádheru prostých solidních průčelí z pálených cihel, jaké ještě podnes jeví grachty mnohých hollandských měst, si nikdo více nevzpomněl. A přece v skutečnosti právě tam zachovala se dobrá tradice neporušeně až hluboko do 18. století. Událo se to podobně jako v Německu. Kniha vzorů, která přinášela pouze detaily několika kromobyčejných elitních budov, odvykla architekta skizzování a pozorování, a nejhorší a zároveň tragikomické při tom bylo, že tyto knihy vzorů ponejvíce v německých atelierech byly hotoveny. Je sice pravda, že zde v této zemi majíce dobrý material a svědomí stále ještě trochu hol-

landské zacházeli s těmito věcmi obratněji než snad v Düsseldorfu nebo v Mnichově, ale, zbyla-li náhodou tradice, nutně působily na ni tyto hloupé předlohy vražedně.

Kromě tohoto pochybného retrospektivního umění existovaly smutné produkty zcela střízlivých stavebních spekulantů, jimž znamená budova pouze továrnu na peníze, jejíž přednosti oceňují dle láce stavebních nákladů a dle výše možného nájemného.

Konečně i tu povstal nový život a nová generace. Předně byli to mladí malíři a literati, kteří se tu starali, poněvadž jim nemohlo zůstat utajeno, v jak příkré protivě stál čerstvě rozvitý květ sesterského umění k této žalostné maskarádě. Vliv nového umělecko-průmyslového hnutí v Anglii a stále tenkrát v Hollandsku stoupající úcta k jedinému muži, kterému nikdy nescházel smysl pro velké a vznešené: Cuypersovi, spolupůsobily — Cuypers zbudoval 1882 „Rijks Museum“, 1885 Amsterodamské nádraží, a přiblížil se tím obecenstvu více než svými stavbami katolických kostelů, na nichž se vycvičil. Po dlouhé době mluvilo i psalo se zase jednou o moderní architektuře jako o umění zasluhujícím téhož zájmu jako malířství. Hanělo se i chválilo, odsuzovalo i velebilo, tvořily se strany. Základ, o němž jsem se zmínil, byl položen.

Než i z Cuyperse stal se na konec znamenitý romantik. Nejsa náboženstvím a výchovou přízniv slohu 17. století, jsa srdcem gotikem z přesvědčení, nedovedl zachytiti vlastní hollandské, tím méně vlastní moderně-hollandské. Hollandské, kalvinské, puritanské, střízlivé, hladké a prosté to býti nemohlo, aby ho však nazývali moderním, tomu nechtěl sám. On je a zůstane starým mistrem, který nás sice opět poučil, abychom jeho umění ctili jako mohutné v sobě a pro sebe, který však četnými hnutími na sklonku století zůstal nedotčen.

Ne tak Berlage. Vyrostlý v době nejhoršího úpadku, kdy nikdo mimo Cuyperse neměl ponětí o cíli architektonického snažení, kdy ostatně nikdo na Semperovu poesii prostoru ve velkém smyslu nemyslel, studoval na curyšské polytechnice hlavně „italskou renaissanci“. Semperovy ideje, ale bez Semperova ducha, ovládaly tenkrát většinou vysoké školy. Mluvilo se o Palazzo Pitti a Strozzi, obkreslovaly a memorovaly se profily a po vykonané zkoušce odjížděli pilní žáci domů s různými technickými znalostmi, v hlavě plno historických reminiscencí a s vysvětlitelnou žádostivostí — co nejdříve je zužitkovat. Ještě dnes stojí v Amsterodamě mladistvé stavby Berlageovy, které nejeví ničeho z jeho pozdějšího umění. Tu pracoval ještě s kompositovými hlavicemi a s renaissančním břevnovím, skrývá železo za mohutné kamenné římsy a užívá celé té zásoby forem, které se později vzdává. — Osmdesátá léta přinesla obrat. Subtilní nervové umění, které hlásalo věčné nepřátelství jakékoliv konvenci, zvítězilo v literatuře a malířství. Kdo jemně vnímal a chtěl jíti s duchem doby, musel dojíti poznání. Berlage cítí příbuznost s mladou generací, zamyslí se nad podstatou svého umění. Čemu ho nedovedli naučit jeho učitelé, dobyl si teď vlastním úsilím. —

V roku 1892 vystavěl pro všeobecnou životní pojišťovnu první dům na náměstí Dam. Tenkráte znali ho pouze v užším kruhu. Mluvilo se o něm jako o mnohém jiném kollegovi v Amsterodamě, byl ceněn jako zdatný praktik a málo kdo se staral o jeho umělecký způsob. Tato nejnovější budova však, na místě tak exponovaném, k tomu ještě zbudovaná z nápadného materiálu (šedého pískovce) mezi budovami z pálených cihel, zjednala mu náhle výlučné místo mezi soudruhy v povolání. — Čím mohl být, nebylo ještě ani obecenstvu ani kritice jasno, ale bylo cosi na této stavbě, co působilo neočekávaně a proto dráždivě. Bohatě profilované římsoví scházelo, kartuše byly opomenuty, a balkony místo těžkými konsolami byly podepřeny pouze úzkými železnými nosiči. Stěny byly příliš hladké, prostor mezi okny příliš holý, silhouetta příliš kusá, zkrátka zas tu chtěl kdosi jednou novotařit, a to se nemohlo jen tak beze všeho trpět. Officielní kritika zvykla si na umění Cuypersovo, ba dokonce i protestantské Hollandsko nechalo mimo i náboženskou otázku, a odvážilo se obdivovati velkoleposti jeho návrhů, a tu mělo přijíti už zase něco jiného. Nejhorším proviněním v očích lidu byla zcela absurdní plastika, která jak se zdálo přicházela v rozpor s každou tradicí.

Tvrdilo se, že pelikána nahoře je těžko jako takového rozeznati, že působí „nepřirozeně“, jiné detaily že jsou luštěny jako egyptské nebo indické, na každý způsob jsou prý však strnulé a bez elegance.

Patrně vyhledal si stavitel v Ziljovi sochaře, který jako on sám měl revoltovat

proti všemu starobylému. Nepřátelé tohoto nového díla pochopili ihned duševní jeho souvislost s mladou, tenkrát ještě silně proklínanou literaturou. Mnozí však přece vycítili, že tu bylo vytvořeno cosi zvláštního. Poprvé na hollandské půdě bylo možno viděti dům, jehož sloh nedal se určiti obvyklou nomenklaturou. Tu pokusil se umělec osvobodit se od ballastu historických detailů. Čemu se od starého umění, snad i nepřímo od Cuypersa naučil, bylo poznání, že v první řadě musí znovu dojíti cti stěna, plocha, že stěna nemůže býti jako umělecké dílo dovršena spoustou nalepených ozdob, nýbrž rytmickým rozčleněním a dobrými poměry průlomů. Naučil se odříkání a podařilo se mu nalézti sochaře, který znal něco jiného než s větším nebo menším „chicem" pracovati ve starém stylu. Zilj měl živý smysl pro spojení plastiky s architekturou. I on se dopracoval ovládání a discipliny. Snaha po oné krásné harmonii starého stavitelství, v níž vládl klid ušlechtilosti, se tu projevila. Od té doby vědělo se v Hollandsku, co Berlage chce, on prokázal svou samostatnost v hledání krajů krásy. Ukázal obecenstvu styl svůj vlastní. —

A přece to všechno byl pouze první, poměrně slabý pokus. — Material byl neobvyklý a dovoloval svobodnější traktování formy, nehollandské effekty. Detaily nenáležely sice žádnému přesně ohraničenému formovému kruhu, ale konečně při bližším pozorování napadaly různé názvuky: románské hlavice se zvířaty, polo indicko-buddhistické konsoly, motivy raného středověku byly vedle sebe užity. Tu a tam událo se leccos nadbytečného: nosiči, které nic nenesly, užity byly pouze dekorativně, řešení nároží baldachýnem působilo přeplněním, disposice prostor zdála se zasluhovati výtky. Pro Berlageho mělo to pouze význam začátku. Věděl teď oč běží. Dalšími objednávkami téže společnosti v Haagu a v Amsterodamě nabyl příležitosti prováděti velké cihlové stavby, a tím dostal se teprve na domácí půdu. Zprvu hledí i tu přivésti k platnosti pouhý klidný účin plochy v kontrastu k oblíbené ozdobené façadě. Přímá linie se silným akcentováním horizontálního dominuje. Zamítá jakékoliv měkké rozpjetí, přerušuje ostře a hranatě. Smělé cihlové oblouky nesou celek, mohutná pažení korunují věže, nízké trpasličí galerie prolamují hoření stěnu. Ještě zůstává mnoho ze starého, jak románská obloukovitá okénka se sloupkem ukazují, a k tomu přistupuje cosi slavnostně vážného spojeného s hrozící převahou starého panského sídla. Oživují tu Berlageovy sympatie pro doby mohutné nordické architektury. Pro nás mají tyto budovy po stránce vývojové velkou cenu a zájem. Stále víc a víc mistr nalézá sám sebe. S façádovým stylem se rozešel a nyní obětuje i své historické záliby. Logicky a rationelně má všechno státi. Nesmí vzejíti nijaká pochybnost o účelu, nijaká pochybnost o vnitřním rozdělení. Nepraktícké trpasličí galerie, romanská okna, byť byl jich půvab nádherného tvoření stínů sebe lákavější, jsou mu nadále bezsmyslným hračkářstvím, starými slabostmi. Je stále vážnější a poctivější sám k sobě. Krátká doba, ve které všeobecný umělecký život v Hollandsku vzchopil se k rozmachu, ubíhá. Cíle je dosaženo, nové cesty jsou nalezeny. Jiné zájmy vystupují v popředí. Mnozí umělci obracejí se znenáhla sami k hospodářským a socialním otázkám. Místo „l'art pour l'art" volá se teď „l' art pour le peuple." Účelné, praktické, logické, luxu nepřátelské, přísné má býti umění. Takový byl směr, jehož reflexy dotýkaly se Berlageho již dříve vědomě k němu se klonícího, když obdržel nabídku, vystavěti Novou Bursu.

Bursa je kulturně historický pomník a obsahuje přece zároveň kus historie jednotlivého umělce. Není tu forum tuto stavbu v jejích částech znovu projednati. Cnosti i nedostatky, obojí je podmíněno naléhavostí času a vyhraněním síly individua. Bursa v Amsterodamě musela se tedy objeviti jako pomník nejlepšího, oč konec minulého století usiloval a co vydobyl: jasnost a logiku, osvobození od břemena dědictví, kterého jsme nedobyli a proto také v užitek neobrátili, přemožení upejpavého ostychu před vymoženostmi nové techniky a před možnostmi nových materialů i u staveb, které nemohou býti jako mosty, kolny na lokomotivy a p. počítány ku t. zv. stavbám čistě užitkovým.

Vlastnímu smyslu prostorovému, svému talentu pro působení poměrů vystavěl Berlage těmito imposantními síněmi skvělý pomník. Ještě lze spatřiti dřív jmenované vlastnosti stylové, hrubou hranatost linie, mathematičnost celého stavebního tělesa, ale v poměru k starším stavbám mnoho se tu stalo jemnějším, mírnějším, pružnějším, opět učinil krok v před na dráze jednou zvolené.

Dle tohoto díla bude nepředpojatý pozorovatel Berlagea ceniti nejvíce. Jak se přes všechny chyby v jednotlivostech přece jen v celku smířil s nepravidelným půdorysem, jak se šťastným úsilím okrasnou formu vyvinul z konstrukce, a jak ho přes to při všem systému a theoretisování vedl jemný smysl, musí napadnouti i nejzarytějšímu akademikovi. Jmenovitě poslední je důležité. Věží system v této stavbě, základní princip vystupuje všude jasně. Motiv jest schopen vývinu, poněvadž nebasiruje pouze na osobním vrtochu, nýbrž na našich dnešních poměrech a náklonnostech, k nimž je tu zřetel vzat. Princip je přísný a mathematický, ale není tísnící, poněvadž je životní a každý umělec sám může ho vyvinouti. Právě přílišná mathematičnost gotiky, kteréž se často vyčítá vypočtěné a proto cituprázdné, jest tu pominuta. — Hlavní na burse nejsou ony četné slabosti a chyby, ona četná méně šťastná řešení a nezdařené detaily, hlavní je souvislost se zjevy naší doby v jiné oblasti. Náladové umění ve smyslu van de Veldeově a Olbrichově to není. Náhodné v temperamentu jednotlivce sem nepatří. Ať si malíř tvoří tu melancholické, tu laškovně frivolní, tu slavnostní nebo vzletné linie, pro všeobecnost jest to neužitečné. Zde však mezi těmito k úctě nutícími stěnami, hladkými pilíři, a široce rozpjatými železnými oblouky pojímá nás daleko mocnější nálada století, vědy, socialních reforem a volného myšlení.

To jest vše, co se dá říci o Berlageovi, aniž by bylo nutno ztráceti se v technických úvahách. On není snad první, který tak myslil a pracoval, on je první, kterému se zdařilo dokonati velké dílo. Ne slovy a skrovnými pokusy, nýbrž silnými činy dají se prorazit nové dráhy.

Jiní půjdou dále. Odborná kritika mnoho právem pokárala. Někteří mu vytýkali, že ve snaze nic neskrývati a všechno logicky řešiti, stal se mnohonásobně hrubým a příkrým, jiní zase mínili, že měl svůj problem řešit elegantněji, ne tak komplikovaně a strnule. On sám asi bude nejméně odpírati. Ale je lépe, býti pionýrem v nově objevené zemi, než později přijíti po hladké cestě a zlepšovati, co už se událo. Kromě toho může však muž, který podnes neustal zápasiti, ještě leccos dosíci, a nevíme, jak se jeho umění vyvine dále. Berlageův smysl směřuje k velkému. Cítí se volným, může-li tvořiti velkolepé portály, které jsou za tím účelem myšleny, aby pohlcovaly hltavě proud lidí, zatím co mezi obrovskými stěnami rozpínají se světlé oblouky a člověk mizí v prostoru.

Chce-li budovat domy, škodí mu tento rys jeho talentu víc než mu prospívá. Co tam se jeví smělým a pyšným, stává se tu velmi snadno nehostinným a příkrým. Všechny jeho slabosti projevují se tu nápadněji, a na žádném z jeho menších domů nenalézáme tutéž silivou zálibu jako na jeho velkých budovách. Přece však musíme se i tu diviti, jak každá část je z nova promyšlena a propracována, jak každá bezmyšlenkovitá kopie je zavržena, a jak přísný ornament krásně a cudně je využit. Nejlepší však na těchto villách a obydlích jest barva. Vesele a eminentně hollandsky (pohleďme jen na nefalšovaný nátěr v našich vesnicích Zaandamu, Volendamu atd.) jest nelomená pestrost. Nápadná červeň a modř, i silná zeleň harmonisují s tónem pálených cihel nebo bílou ozdobou. — Vše je sladěno k veselému celkovému dojmu: blýskavé laťové ploty zahrad, pestré veřeje a krámy, červená neb žlutá cihelná střecha nebo hnědá došková, vše jeví onu zdravou radost z barev, jaká se už i v cizině na štěstí dostavila. Uvnitř vládne klid a nádherné působení pravého materiálu, také ovšem jakási střízlivost, která Hollanďanu t. j. neporušenému rodu je vlastní — nostalgické linie a suggestivní zasněné pokoje v měňavých barvách nehodí se k umění Berlageho, které není příhodné ani pro zženštilé dekadenty ani pro chlubivé parvenue. Nechá-li ještě dnes cihlovou stěnu v pokoji nezahalenu, jak to činil dříve, sice s užitkem pro oko, ale s nepříjemností pro všechny pocitové associace, o tom dá se pochybovati. V tom poznáváme na prvý pohled bojovnou reakci na papírové tapetové haraburdí. Berlage je sice více než pouhý novotář z nenávisti proti stávajícímu, ale stal se konečně revolucionářem, a proto nevyhýbal se upřílišení, již z touhy, aby spor vyprovokoval. — I dá-li se leccos jeho umění vytýkati, musíme si přece jen uvědomiti, že jest jedna okolnost, pro kterou nám na něm především záleží: nenosí ani zahalující gotický plášť, ani jakýkoli jiný vypůjčený nádherný háv. Umělec sám utkal mu skromný čestný šat našeho století.

AMSTERDAM. WILLEM VOGELSANG.

PŘELOŽIL SK.



JAN KOTĚRA. OKRESNÍ DŮM V HRADCI KRÁLOVÉ.



■ JAN KOTĚRA ■
OKRESNÍ DŮM V HRADCI KRÁLOVÉ — VCHOD.



■ JAN KOTĚRA. ■
OKRESNÍ DŮM V HRADCI
KRÁLOVÉ - SCHODIŠTĚ.



▪ JAN KOTĚRA. ▪
OKRESNÍ DŮM V HRADCI
KRÁLOVÉ. - RESTAURACE.



JAN KOTĚRA.
OKRESNÍ DŮM
V HRADCI KRÁ-
LOVÉ. DETAIL
RESTAURACE.



■ JAN KOTĚRA. ■
OKRESNÍ DŮM V HRADCI
KRÁLOVÉ. — ZASEDACÍ SÍŇ.



▪ JAN KOTĚRA.
KOUT SALONU.



■ JAN KOTĚRA. ■
ČEKÁRNA LÉKAŘE.



JAN KOTĚRA. ZE ZASEDACÍ SÍNĚ RADNICE JINDŘICHOHRADECKÉ.

OKRESNÍ DŮM V HRADCI KRÁLOVÉ.

Znáte je jistě, ty staré naše radnice venkovských měst, „klýnoty“ zvané v domácích letopisech. A jistě cítíte jejich vědomou hrdost a nádheru, jejich výlučné postavení na starém rynku.

Pozorujte život středověkého města, jeho vznik, zřízení i poměry sociální v něm a pochopíte, jak se tu vyvíjí v samosprávné instituci vysoká instance, plná práv i libovůle, ochránkyně zákona lidského i božího, a jak dobře souvisí s tímto postavením společenským dům jejich porad. Staré pohledy na česká města vždy nám poskytují tentýž obraz: město v hradbách, otočené parkánem, valy a příkopem, nad hradbami spleť úzkých domů se strmými střechami a nad nimi jako stožáry vysoko čnějí kostely a radnice se svými štíty a věžemi. A ten obraz zůstává dlouho nezměněn; konturové linie střešních hřbetů a věžních hrotů mění se ve svých formách, ale celek jakoby byl ulit z kovu. To trvá až do 2. polovice XIX. století, kdy horečka vzrůstu zachvacuje města. Jí se obětují hradby i příkopy, uzavřená náměstí a zakřivené ulice, jí padá v oběť i linie celkového pohledu. I život se zatím změnil v těchto ulicích a domech a s ním zřízení a sociální poměry. Radnice již není tím středem všeho zájmu a veřejného života, sídlem hrdého patricia a obávaným místem soudním. Klesá na úřední dům, sloužící občanům a staví se do veliké řady veřejných budov, které nová doba stvořila, jako organisační jednotka. Bohužel však jen po stránce vnitřní; s proměnou účelu a významu nešlo architektonické pojetí stejnou cestou a tak vidíme v posledních 50 letech na zbořeništích starých radnic zdvihati se falešně monumentální stavby, jichž konstruktivní základy a formové bohatství žijí buď z odkazů svých před-

chůdců, buď ze šablonovitých zásob současné tvorby. Přes to, že jsou požadavky moderního úřadu různější a širší proti starším dobám, že obory činnosti se zatím zmnohonásobily a úkoly se změnily, nehledá se nový útvar architektonický, aby je vyjádřil. Přirozeno, že se těžce mstí pouhé násobení a zvětšování forem a do středověkých rynků a ulic že vpadají nepoměrné stavby jako falešný zvuk v dřívější harmonii.

Tento úvod jsem pokládal za nutný, abych objasnil předem stanovisko, s něhož pohlížím na novou budovu okresního domu v Hradci Králové, vystavěného v letech 1903—4 dle návrhu J. Kotěry a zobrazeného tuto několika pohledy.

Potkáváme se tu s novým typem veřejné budovy, která shodou okolností stává se v jistém smyslu přístavbou velikého hôtelu a také s druhé strany dostává souseda v činžáku, ale přes to dovede si uhájiti prestige svého významu. Dobře charakterisuje názor podnikatele, okresního výboru, na účel novostavby, že jim jde jen o kancelářské místnosti odpovídající požadavkům doby, pohodlné úředníkům i obecenstvu. Proto věnují přízemí a 2. patro účelům hostinským. Čtenář pochopí jistě, že hlavní přednost takové budovy vidím v tom, jak dovede sloužiti těmto kombinovaným požadavkům. A řeknu hned: Okresní dům se vyhýbá všemu, co by ho neoznačovalo jako dům práce a obecného prospěchu a vylučuje všechnu falešnou repraesentativnost. Jeho devisa je: sloužím. Zapadá bez nároků, tak oblíbených u staveb tohoto druhu, ve shluku obytných domů, jež budou tvořiti příště novou ulici k řece, a spokojí se ušlechtilou, jednoduchou zdobou na façádě i ve vnitřku. Okolí jeho, nová čtvrt nábřežní, přeplněná lacinou plastikou a plýtvající reduplikovanými motivy architektonickými, jen pomáhá zvyšovati ještě dojem grandezzy.

Jeho půdorys je prostý: skoro čtverec s mírně vystupující estrádou vzadu a úzkým risalitem po straně. Tato plocha zabrána je v přízemí jídelnou, příslušnými místnostmi hostince a průjezdem, v 1. patře úřadovnami, zasedacím sálem, balkonem a schodištěm okresního výboru a v 2. patře pokoji pro hosty hôtelu.

Přízemní sál je zajímavá prostora. Podélný s osou budovy, prohlubuje se ve středu do zadu užší šíjí, zakončenou zvýšenou estrádou s čelem mírně prohnutým. Celá přední stěna omezena je na úzké pilíře a ploché oblouky; třemi mohutnými okny padá sem intensivní světlo, jen vzadu stlumené sklomalbou — hejno čápů v tahu — v pěti oknech estrády. Celek má jasnou, bodrou náladu: dubový lambris s drobnou intarsií a římsami obíhá kolem, nad ním klene se v pružné křivce strop šedě tonovaný a zdobený plochým štukovým ornamentem, jemně odstíněným; se stropu visí těžké měděné lustry se skleněnými cetkami. Trochu slavnostního vnášejí sem niky s vásami, prolamující podélné stěny příčné šíje a pak dekorativní malba Preislerova nad postranním vchodem. Nový sál jest sice spojen se starším velkým obloukem, ale dá se dle potřeby uzavříti jako samostatný celek. I nábytek v sálu, jednoduchý a solidní, proveden dle návrhů projektantových.

Co vedle sálu a příslušných místností zbývá v přízemí plochy, zabírá široký průjezd, z něhož také úzkou chodbou vcházíme ke schodišti 1. patra. Snad se nalezne dosti hlasů mezi návštěvníky okresního domu, kteří budou těžce postrádati širokého, officielního schodiště a prostranného vestibulu, i když se spokojí úpravou kanceláří v patře.

Ale sotva co budou znamenati v budoucnosti tyto lítostivé hlasy. Velikost schodiště určuje frequence; plýtvání prostorou končí zánikem allur barokních šlechticů a spekulací, takže dnes zejména v městech, kde každá píď půdy vyvažuje se penězi, znamená málo smyslu pro účelnost a skutečné potřeby. Proto tedy vstupujeme do úzkého prostého schodiště se zábradlím z kutého železa a mřížováním, jehož jasné barvy, zelená a žlutá na stěnách a kovu a bílá s nasazenými zlatými body na stropě, jsou plny diskretnosti a klidu.

Kancelářské oddělení v I. patře má dvojí tvář. Místnosti pro úředníky a obecenstvo jsou těsně vedle sebe položeny, mají předsíň jako čekárnu, ale v jich solidním zařízení nenajdete ani stín pompésnosti a laciné nádhery. Nábytek dubový bez ozdob, tolik různý formou a přece všude jednotný, a prostá malba vyčerpává zcela obsah slova: zařízení. Teprve druhé prostory, sloužící jen občasným schůzím a poradám, výborovna, kancelář starosty a zasedací síň, jsou vypraveny s jistým leskem, ač i tu nedosahuje se lacinými prostředky oslepujícího povrchního nátěru. Jen malba stěn,

dražší materiál nábytku a látek a bohatší tvary všeho mobilního způsobují tento lesk; také osvětlení místností — ve výborovně s mírně vyloženou stěnou arkýřovou ostré, v kanceláři starostově intimně záclonami přitlumené a v sálu zasedacím pravidelně rozdělené — má tu úlohu důležitou. —

Façada je obraz vnitřku této budovy. Klidná, v přízemí široce prolomená do rušného života hostinského sálu a do nádvoří, v patrech uzavřená a tichá. Dvojí účel budovy to vynutil. V její ploše oddělen průjezd do úzkého risalitu, ostatní část řešena souměrně k ose. Materiál tu mluví vlastní mluvou: přízemí tolik namáhané vystuženo podvalem a šikmými opěráky z pískovce, z nichž boční důsledně vystupují až nad hlavní římsu a jsou korunovány lvími maskami; také postranní portál v risalitu jest vytesán z pískovce. Celá maltová plocha ostatní spokojuje se s členěním okny, jež jsou bez chambran a opatřena prostými římsami bankálovými a několika ústupky v návoji. Jen několik sdružených otvorů ve středním arkýři má společnou vyloženou římsu. Stejně jest řešeno i druhé patro až na risalit, kde velikým oknem a balkonem vyznačen byt zařízený proti ostatním s větším komfortem. Na hlavní římse, která se nad středem prohýbá segmentem, zdvihá se sytě červená sedlová střecha se sdruženými komíny tvarů architektonických. Co je tu užito k dekoraci plochy, má své dobré odůvodnění: v kameni na portálu, v poprsnici balkonu, v nadhlaví okének do sálu a v ukončení pilířů jsou to tvary tuze stylisované, působící vysokou plastikou a ostrou modelací harmonicky s pevně vyjádřenou konstrukcí, kdežto štukem změkčuje se dekor vegetabilní, v tympanu vyvinutý kolem znaků zemských, na výplň plochy jeho. K celku façady patří i dvéře v průjezdě, kuté ze železa, v kresbě nečinící násilí materiálu a ve všech polích důsledně logické; použití mosazných plošek je omezené a v dojmu vyvážené. Také zadní façada domu, obrácená do dvora, zasluhuje zmínky, protože je tu pěkný kontrast mezi česanou omítkou v přízemí a hladkou v patrech a že tu dobře působí estráda, s terasou nad sebou položenou.

Úmyslně zdržel jsem se déle u popisu této stavby, protože konstatování jejích předností dá se docíliti lépe suchým, ale podrobným výčtem než všeobecnou frasí. Již jsem prve naznačil, kde tkví zásadní rozdíl mezi pojetím této veřejné budovy a běžnými dosud honosnými odlikami starých radnic a šlechtických paláců, a jsem přesvědčen, že tudy jde cesta k dalšímu vývoji úředních budov. Ale je tu i druhá stránka věci: dílo jako dokument rozvoje architektova. U Kotěry máme bohudík dobrou pomůcku k tomuto odhadu, jeho: „Práce mé a mých žáků“, kde i první skizza k tomuto domu byla uveřejněna. Srovnáváme architekturu i vnitřní zařízení a dospíváme k úsudku, že vývoj vede jej ještě k většímu klidu a jednoduchosti formální, že zdobu na užitkových předmětech omezuje na nejúčelnější minimum a že barevná záliba se stupňuje. I onu zázračnou formuli, hledanou umělci, vidím tu vyjádřenu: češství Kotěrovo vystupuje tu ještě výrazněji v ornamentu a aplikacích i v celkovém dojmu díla než dříve. A to je na věci nejradostnější rys: je článkem ve vývoji, chce a přináší nové a slibuje novější.

ZD. WIRTH.



JAN KOTĚRA
NÁČRT K NÁHROBKU.





JAN KOTĚRA A STAN. SUCHARDA. — HROBKY.



B. KAFKA A J. KOTĚRA. — HROBKA.



J. KOTĚRA. — HROBKA.



S. SUCHARDA. — HROBKA.



J. KOTĚRA A S. SUCHARDA. — HROBKA.



S. SUCHARDA.
■ HROBKA. ■



J. GOČÁR. — HROBKA.



E. PELANT. — HROBKA.



S. SUCHARDA.
■ HROBKA. ■



■ J. GOČÁR. ■
ČINŽOVNÍ DŮM
V HRADCI KRÁL.



O. NOVOTNÝ.
VILLA V HO-
LEŠOVICÍCH.





O. NOVOTNÝ.
■ JÍDELNA. ■



OT. NOVOTNÝ. RODINNÝ DŮM V JINDŘ. HRADCI.



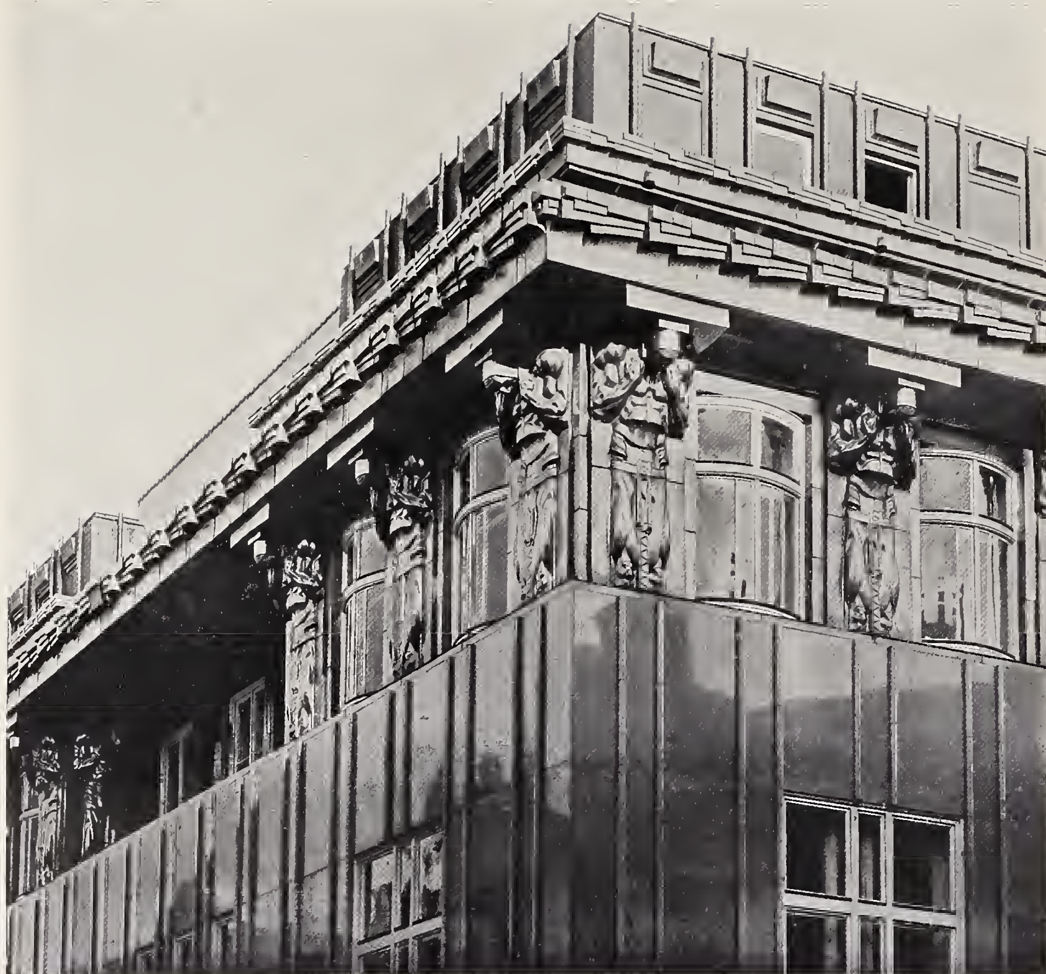
EM. PELANT. ČÍTÁRNA KLUBU „SLAVIA“ V V PRAZE.



K. HILBERT.
ČINŽOVNÍ DŮM
V PRAZE. ■



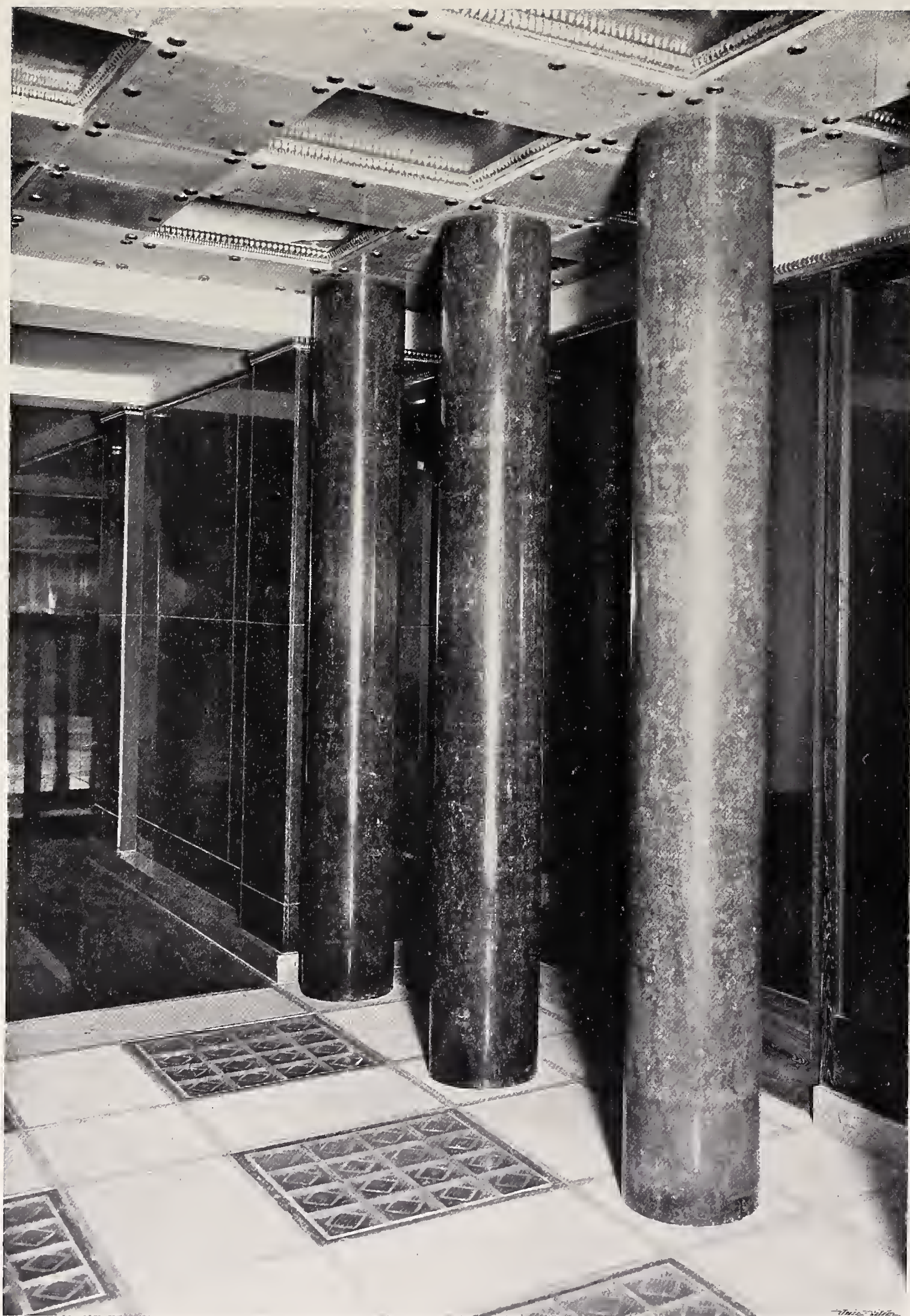
KAMIL HILBERT.
PORTÁL ČINŽOVNÍ-
HO DOMU V PRAZE.



JOSEF PLEČNÍK.
DETAIL FASADY
NÁJEMNÉHO DO-
MU VE VÍDNI.



JOSEF PLEČNÍK.
DETAIL FASADY
NÁJEMNÉHO DO-
MU VE VÍDNI.



JOSEF PLEČNÍK.
VESTIBUL.



EUGÈNE CARRIÈRE. ■
VLASTNÍ PODOBIZNA.

CAMILLE MAUCLAIR:

IDEE O EUGÈNU CARRIÈROVI.*)

Jest mrtev. Nemohu o tom pochybovat, neboť sledoval jsem jeho pohřební průvod z Clichy na hřbitov montparnasský, pod bezútěšným nebem v studeném větru.

Šlo nás tisíc za černým vozem a tvořili jsme dlouhou davovou stuhu, na niž patřily jiné davy. Jest mrtev: nicméně nemohu věřit, že jest mrtev. Všecko jest nepřerušeno. Jest posud s námi nebo byl trochu tam, kde jest, již dříve, když jsme s ním mluvili. Podobá se trochu více svým nenapodobitelným postavám. Nikdo z nás, kdo jsme jej znali, neodvážil by se, dopustiti se něčeho, čeho on neschvaloval. Neschází nám ani, jsme ještě plni jeho. Býti mrtev jest neuměti žíti. Ale on, Eugène Carrière, uměl žíti. Nemoc mohla jej chytiti za hrdlo, ale ne za duši. Žádné zlo nemohlo se dotknouti této duše. Proto přes všecku bolest jsem naplněn neurčitým úžasem, kliden tuším nějaké tajemné nedorozumění a nechť si sebe víc opakuju, že jest mrtev, toto strašné slovo není pro mne než hluchým zvukem, neoznačujícím nic definitivného.

Byl to člověk obtížený tajemstvími; jakéhosi druhu svatá tvrdošijnost odívala jej celého. Jeho umírání bylo příkladné, jasné a zázračné. Byl svobodný myslitel, ale žádný světec nebyl krásnější. A o světcích neznáme než legendy, ale ten zde umíral prostřed nás a my zřeli jeho rány. Když se súčastnil pohřbu Fantin-Latourova, žádali jej, aby promluvil. Postoupil ku předu a řekl: „Šťastni ti, kdož připravují se slavně na smrt.“ V tu chvíli věděl o sobě, že jest neúprosně ztracen, a věděli jsme, že to ví, a pochopili jsme všichni, že mluví za sebe. Za takových podmínek jest takové slovo slovem rekovým, a Carrière byl rekem. Byl mužem ve smyslu Carlylově.

I ze svojí agonie dovedl vytvořiti harmonii. Namaloval svoji smrt jako své portréty. Budu si vždy vzpomínati na jednu ze svých posledních návštěv u jeho lože. Bylo to za zimního soumraku. Světnice byla plna mdle růžových tajemství, jež miloval. Vzácný odlesk zmíral na boku vásy, v níž váhaly fantomy květin, a na zdech bylo tušit studie — poslední. Několik přátel zde sedělo: tváře již nerozeznatelné, balvany stínů. Prostřed veliký bledý čtverec postele, v níž Carrière se nehýbal, socha sebe samého. Obdivuhodná přítelkyně, jejíž portrét jest jeho svrchovaným dílem, přivedla Pabla Casalsa s jeho violoncellem. Casals usedl u postele a hrál praeludia Bachova, se svojí silou, svým kouzlem, svým vzrušením, jež jsou jedinečné jakosti. Byli jsme tu, všichni němí a chmurní, naslouchajíce vznešenému nástroji, který se modlil za Carrièra a donášel mu naši duši lépe než by toho dovedla naše ubohá slova. A byli jsme skoro zachváceni výčitkami svědomí, když jsme objevili, že zvědavý obdiv a vášnivá láska krásy v nás odnímaly jej bolesti: neboť co měli jsme před zrakoma a co tvořili jsme sami, bylo krásné jako Rembrandt, bylo krásné jako Carrière. Stín, volumeny, souzvuky, strašná jistota, představa tohoto umírání magnetisovaného hudbou - těši-

---

*) První část této studie byla psána pro „Volné Směry“ a byla přeložena z rukopisu.

telkou, všecko přispívalo k pochopení našemu, že tyto minuty dosahnou v našich budoucích vzpomínkách jakéhosi druhu mimořádné dokonalosti a že jest to ještě Carrière, který nám je odkazuje. Teprve když jsme vyšli, odvážili jsme se zaplakat.

Strany, které budete čísti, jsou poslední, jež byly napsány o jeho díle před jeho koncem, poslední, které četl. Sepsal jsem je za jeho pobytu u bratří svatého Jana z Boha, aby, až by se vrátil domů, nalezl je tištěné na znamení mojí veliké lásky a aby snad oklamal se trochu o svém stavu a o naší naději v jeho uzdravení. Ale po způsobu, jakým mně stisknul ruku a jakým mne objal, když jsem jej zase spatřil, poznal jsem, že jeho stoická duše, ač šťastna mým úmyslem, odmítá přece illusi jako neužitečnou formu lži. Uveřejňuju tyto strany tak, jak vyšly. Nemám odvahy, měniti v nich ničeho. Mluví o něm přítomnosti jako o živém. Nuže, ano, budiž: jest živ a mluvím o tom, co vytvořil, co nezemře, pokud bude bytostí, které dovedou pochopit velké umění na zemi. Co záleží na tom, opustil-li tělo, jež obýval? Ze dna jeho hrobu sotva zasypaného a skrze zemi zdvihá se protest ideálního přežití.



E. CARRIÈRE.
MATKA.

Osamocen v moderním umění, jakoby nebyl ani znal impressionismus. Jeho vztahy shledáte až u Rembrandta a Velasqueza, a není příbuzen s nikým ze svých současníků. Nanejvýš lze myslit na Ricarda, na Whistlera, ale pak spozorujete dosti rychle, že se jedná o analogii zcela vnější, o relativní podobný vzhled spíše než o závažné vztahy.

Ideal Carrièrův je omezen. Ale jeho zvláštní genius šíří-li se málo, ryje hluboko. Zdá se, jako by si byl vzal za princip, že soustředěná snaha kontemplace na jediný bod všehomíra stejně a lépe pronikne tajemství věčných zákonů než rozptylující se a generalisující snaha duše lačné všechno pojmouti a chápati mnohost tvarů i předmětů. Carrière má neobyčejnou vůli. Místo aby jí užíval k obejmutí všeho, a vydal se nebezpečí, že bude povrchním a stkvělým zároven, upotřebil jí k tomu, aby vyloučil, co se mu nezdálo nutným, a zbavil se výslovně toho, čemu se říká „radost z malování".

Je zbytečno snažiti se oceniti v pravé míře umění Eugena Carrièra, nezměříme-li především stupeň psychologických elementů, jichž vyjádření žádal na formách malířství. Není dokonce literarním malířem, neboť nikdy se nepokusil suggerovati kresbou, tonem a modelací myšlénku vyhraženou jiným řečem. Ale je to malíř analysta a subjektivista, jenž nepředstavuje nikdy zřejmé zjevy života pro ně samy, nýbrž aby připomněl druhou skutečnost, zcela vnitřní, zcela myšlenkovou, jejímiž symboly jsou tyto zjevy. Jsou malíři, kteří svedeni radostí života chtějí všechno malovat, nacházejíce všude zářící motivy a hrajíce, jak praví Novalis, s formou a zdáním. Jsou malíři, kteří nechtějí si vybrati v přírodě než elementy, jichž pomocí mohou učiniti přístupnými touhy své duše. Jedni jsou ovládáni svým viděním, jež tvoří celou jejich intellektualnost; druzí ovládají své vidění a činí z něho služku své meditaec. Eugène Carrière je z těchto druhých. Proto mu stačí velmi málo námětů; a protože nenašel nic synthetičtějšího a vábivějšího než tajemství obličeje u své ženy, u svých dětí a několika vrstevníků, omezil se na tato themata a vyvodil z nich všechny své povšechné myšlenky o fysiognomii života.

Je vždy nebezpečno mluviti o filosofii nebo ideologii u plastického umělce. Ale nikdo za našich dob nemá více práva než Eugène Carrière k tomu, aby se při něm mluvilo o těchto věcech, a právě to, mnohem více než různosti techniky, odděluje ho nenávratně od doby, kdy impressionismus oživil dogma vnějšku, kultus hledání zdání, hlásaje nedůvěru ke vší převaze myšlenky v malířství.

Carrière užívá malířství, aby zjevil svoji osobnost, ale nepodrobuje mu ji. Je velký malíř, ale je hlavně člověk, jenž vyjadřuje své myšlenky s vědomím, že prožil svůj život co nejúplněji, a láká ho všechno hluboké.

Stačilo by, abychom pochopili, že neomezuje svoji povinnost a svoji možnost lidskou na dobré malování, čísti jeho několik článků: předmluvu k výstavě Rodinově, přednášky v Museu, uveřejněné dopisy. Jsou to stránky velkého prosaika. Dosáhl v nich rázem výtečnosti formy a nejkrásnějších kvalit řeči, protože vyjádřil se soustředěnou prostotou dokonalou souvislost svých osobitých myšlenek. Kdyby těch několik obdivuhodných stránek přežilo samo úplné zničení jeho obrazů, svědčilo by pod jménem Eugèna Carrièra o někom, kdo byl skutečně veliký, a dovedl jíti na dno věcí.

Zde ku příkladu několik vět vyňatých z předmluvy, kterou napsal Carrière pro výstavu svých prací u Boussoda r. 1896:

„Vidím v sobě ostatní lidi a shledávám sebe v nich: co je mojí vášní, je jim draho. Láska k vnějším formám přírody je prostředkem chápání, jejž mi příroda ukládá. Nevím, vymyká-li se skutečnost duchu, kdyžtě je gesto viditelnou vůlí: cítil jsem je vždy spojeny. Pohnutlivé překvapení přírody pro oči, jež se otevrou pod vládou myšlenky konečně vidoucí, okamžik a minulost splynulé v našich vzpomínkách a v naší přítomnosti, to vše

je mojí radostí a mým nepokojem. Její tajemná logika vnucuje se mému duchu: pocit resumuje tolik soustředěných sil! Formy, jež neexistují samy pro sebe, ale svými mnohonásobnými vztahy, všechno v dálném odstupu pojí se k nám subtilními přechody: všechno je důvěrným sdělením, jež odpovídá našim přiznáním . . ."

Mallarmé nebyl by napsal jinak tuto poslední větu. Zde jiné úryvky. „Obdiv přírody přivádí nás k obdivu přirozenosti lidské, jejímu to vědomému výrazu: a tak nám brání všechno ji ponížiti. Děti jsou skoro vždy krásné a dospělí lidé pokleslí. Proč? Myslím, že se jim nedovolovalo, aby se dívali do sebe. Tou ohavnou náklonností vyzískati ze svých schopností všechny vnější užitky na úkor všeho, co je krásného v nás i kolem nás, docházíme na konec svého života, ztrativše všechnu odvahu a předavše život druhým zcela automaticky s příkladem deformace. Kritikové kárají umělce pro nedostatečnost jejich řemesla, nikdy pro nedostatečnost jejich touhy, umělci se dívají příliš na své ruce a zabývají se méně svou myšlenkou. V tom je bída tolika nadaných lidí. Když se věkem způsob provedení stává těžkopádným, moralní prázdnota mozku, jenž nebyl nikdy cvičen, zjeví se krutě . . ."

Tento synthetický styl volné a stajené energie, obrazný a abstraktní zároveň, koncentruje se ještě více v rozpravě: Člověk visionářem skutečnosti, kterou měl v Museu r. 1903 před kostrami a fossiliemi, dokladu to nejzvláštnější výmluvnosti: Carrière ryje tam podivné „analogické kresby", smím-li se odvážiti takového výrazu. Zde ku příkladu co praví malíř o rhinoceru:

„Jeho obratle s modelací tučných bylin shodují se s překypující zemí, kde vládne, porostlou mocnou vegetací, kterou se živí jeho massa. Je pohyblivým obrazem půdy, která ho vydala. Jeho hlava zdá se utvořena ze zdí. Od mocného čela snížení nozder je přivedeno správnou a přirozenou křivkou, rozkošně dekorativního tesání. A jaká krása ve velkém mlčení dásní se splynulými plochami, z nichž pučí rozkvět zubů podobných krásným prvosenkám!"

O hadech praví:

„Jaké umění by dovedlo ukovati řetězy stejně krásné jako tyto kostry, jichž prstenovité obratle nepozorovatelně zmenšují se od záhybu k záhybu, od silnějšího středu k štíhlým koncům, a uzavírají se v pravou chvíli krásnou závorou hlavy?"

O velrybě:

„Dovedete si představiti krásnější rampu, jemnější modelace ve své střídmé síle, než onu, jež vroubí spodní čelist? Je rozkoší sledovati ji rukou, nejen pro hladké zrno a krásu látky, nýbrž protože život té harmonické modelace těší mou živou ruku, která se sama poznává při doteku."

Podotýká u pásovce obrovského, že „hned v těžkosti své první snahy život ukazuje se nerozdílným od půvabu, neboť pásovec je zakulacený balvan kamenný, pokrytý rytou výzdobou hustých sedmikrás po celé šíři své klenby."

Nachází mezi všemi formami Musea souvislost, jež určuje život pod konstrukcemi a působí, že člověk, jenž je pozoruje, poznává se v nich. Dochází tak k pathetické filosofii velmi blízké Carlylovi: „Těmi kostrami, jež nás obklopují, les živé nádhery, cítím kolovati jakoby dech svobody!" Celá tato rozprava-návštěva je tak svědectvím úžasného mozku malíře-myslitele. Tento optimismus o původu a kontemplativním poslání člověka, jenž sbližuje také Carrièra s p. Rosnym, shledáte také v krátké předmluvě k výstavě Rodinově r. 1900, kterou je nutno opsati celou:

„Umění Rodinovo vychází ze země a vrací se tam, podobno obrovským balvanům, skalám nebo dolmenům, které posilují samotu, a v jichž hrdinském zvětšení poznal se člověk.

Předání myšlenky uměním, jako předání života, je dílo vášně a lásky.

Vášeň, jejímž je Rodin poslušným sluhou, dává mu odkrýti zákony, jež slouží k jejímu vyjádření; ona dává mu cit objemů a proporcí, výběr výrazného výběžku.

Takto projektuje země na venek své zjevné formy, obrazy, sochy, jež nás pronikají smyslem jejího vnitřního života.

Tyto zemské formy byly skutečnými zasvětitelkami Rodinovi. Ony ho osvobodily od tradic školských, v nich našel znova svou bytost a tvůrčí pud lidí, na něž se odvolává lidstvo.

Stromy, rostliny mu odhalily svoje analogie s těmi krásnými mladými ženami hladkých nohou, jež stoupají jako štíhlé sloupy, pohyblivého poprsí, kde se vzpíná prs, na nějž se těžce sklání hlava v prů-



EUGÈNE CARRIÈRE. ▪
PODOBIZNA DĚVČETE.



CARRIÈRE
SESTRY.

vodu pružného a silného krku, jako krásný plod husté šťávy odklání svou větev.

Mocné čelo zastiňuje oči a tvář pomalu přivádí rety k přání milosti.

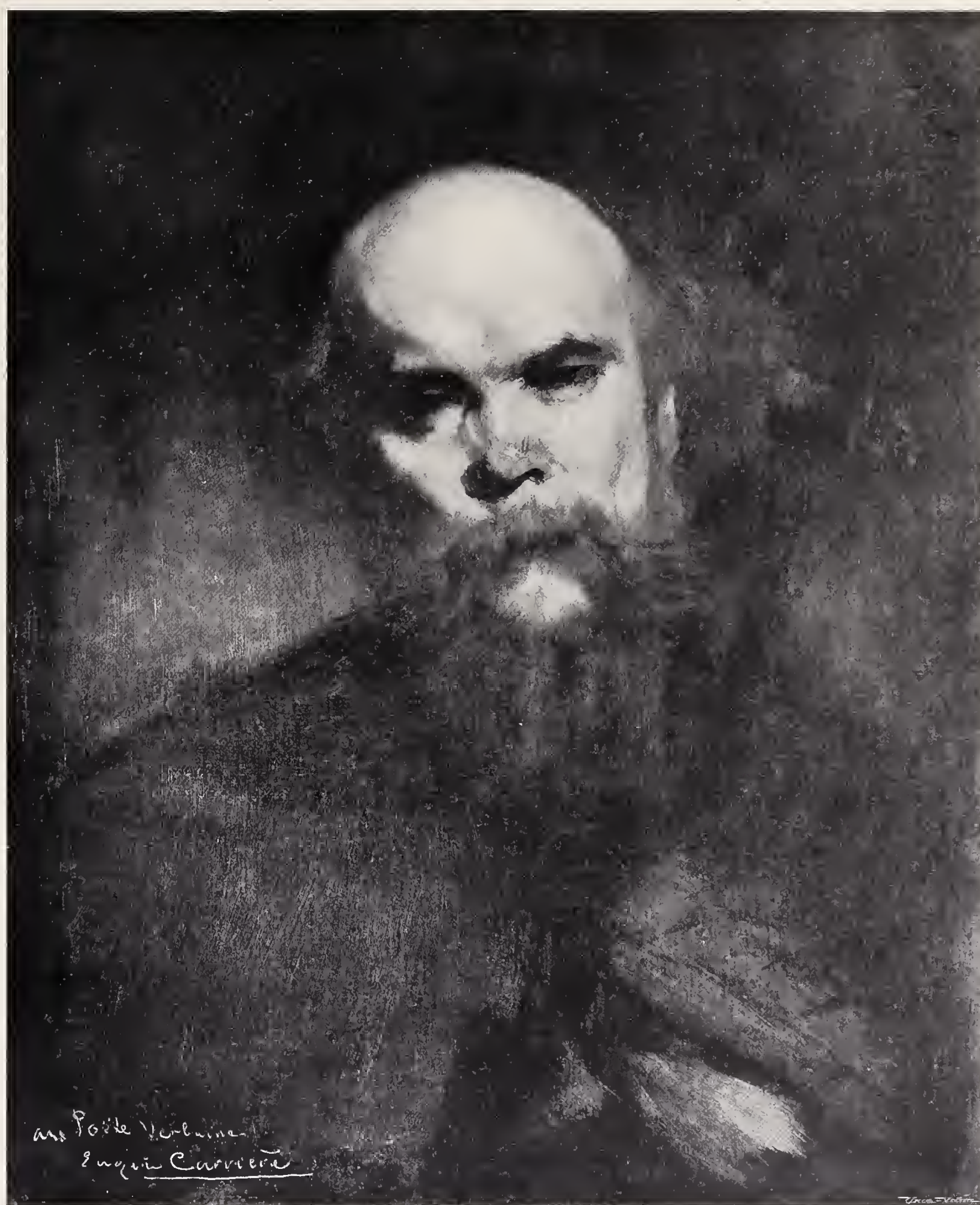
Formy se hledají a spojují v smyslných žádostech násilí a resignace, vzpírajíce se a poslušny zákonů, jimž nic neuniká; všude vítězí vědomá logika.

Generalisující duch Rodinův uložil mu samotu. Nemohl spolupracovati na kathedrále, jíž více není: ale jeho touha po lidstvu pojí jej s vnějšími formami přírody."

Tato stránka dá nám nejsprávnější pojem o původnosti Eugèna Carrièra. Je to báseň, jednotlivé věty jsou její sloky, a samy pausy mají svou cenu. Žádný malíř by takto nepsal, s touto směsicí žáru a přesnosti. Carrière pohlédl tak hluboko v samo jádro člověka, jehož měl posouditi, že nám zůstavil nevyrovnatelný dokument, pohled na mistra od jiného mistra. Čím více studujete tento kousek, tím více žasnete nad podivuhodnou kondensací myšlenek odlitých přesně v neměnných výrazech. Ale nechť je předmět Carrièrovy analysy jakýkoli, jeví při ní tutéž názornou bystrost.

Umění Carrièrovo si zvolna získávalo půdu. Ještě teď ho mnozí nechápou, a byl chválen často dříve, než byl pochopen, neboť jeho dílo, pyšné, melancholické, intensivní a střídmé není stvořeno pro nadšení kohokoliv. Uznávalo se spravedlivě mistrovství jeho kresby, styl a výraz jeho mateřství a jeho podobizen. Ale úmyslná skoro jednobarevnost zanechává v mnohé duši nepokoj a sklamání, rovněž tak úmyslné zahalování ve stín všech jeho postav. Nuže, umělec jako Carrière nezná úmyslnosti, přijímá za svá logická rozhodnutí zrale uvážená, a má své důvody, jež není nemožno sděliti druhým.

Carrièrovi nebylo by bývalo těžko dáti své malbě zvláštní ráz jinými prostředky než rozmazáním a jednobarvostí, kdyby nebyl přiveden k užívání těchto prostředků



EUGÈNE CARRIÈRE.
BÁSNÍK VERLAINE.

důvody daleko vyššími než je ubohá touha odlišovati se. Maje hlavní zájem na tom, aby suggeroval přede vším duši, a dal jí vystoupiti z úzkostlivého zaznamenání podstatných bodů obličeje, a vzhledem k tomu, že toto umění nutných obětí bylo vznešeně obtížným cílem největších fysiognomiků, byl přiveden ke zcela klassické jistotě o důležité úloze ploch a modelace, jež jsou v obličeji nekonečně individuelnější nežli barva. Ví rovněž, že barva nezáleží ve více méně živé polychromii, ale ve správnosti valeurů, v intensitě, s jakou se pozorují konflikty světla a stínu. Přední jeho péčí bylo, nikoli ukázati způsob, jak atmosfera klade na obličej stejně jako na kterýkoli jiný předmět různé tóny, ale postupovati ze vnitř na ven a ukázati takořka vyzáření myšlenky vyjádřené tím kterým obličejem. Konečně byl zaujat hlavně nikoli tónem, ale plochami v obličeji lidském; a skutečně myslíce na člověka nepřipomínáme si barvu jeho pleti, kterou změní šero nebo slunce, ale formu jeho kostí pod masem. Tou se odhaluje trvale typus naší paměti.

Carrière počínal si tedy logicky vylučuje čím dále tím více barvu, aby soustředil celou svou vůli synthesy na světlo a stíny, totiž aby viděl spíše skulpturalně živou sochu a ne plochou malovanou figuru, kterou jest člověk, a vyjádřil její objemy postupnými odstíny od černé k bílé. Ale neužíval k vyjádření ani leptu, ani lithografie ani kresby, a zachoval malbu, protože material malířský sám v sobě dovoloval mu pružnější modelaci než tyto druhé prostředky: a neredukoval svou malbu na bílou a černou. Užíval stínového tónu rezavého a teplého, dosti podobného tomu, jaký nám ukazují staří Rembrandti, nebo přípravě, kterou Ricard jmenoval omáčka a jejíž přesné složení nám není známo. Hnědý a rezavý stín Carrièrův skládá se ostatně ze všech hlavních barev, stejně jako šedá Corotova, jemuž také vytýkali jednobarvost: a všechny jeho první práce připravují nám neočekávaný a raffinovaný požitek chromatických tonů. Vyloučil je pomalu v rostoucí touze neodvábiti oko od psychologické studie obličeje žádným rozmarem toho okouzlujícího, ale povrchního živlu, jímž je barva hledaná pro barvu, bez vůle posloužiti její pomocí větší podobě. Stejný vývoj byl konstatován u Rembrandta, u Prudhona, u Ricarda, u Whistlera, totiž u všech malířů-analystů. Stačí ostatně podržeti vedle Carrièrova obrazu lept nebo kresbu uhlem, aby vyniklo, kolik vlastních barevných odstínů chová pod svou zdánlivou jednobarevností.

Dalo by se namítnouti bez diskusse, že málo záleží na tom, jaké jméno se dává tak obdivuhodným obrazům lidské bytosti, a že se takovému evokateurovi má dopřáti volba prostředků: ať jsou to malby, lepty nebo neurčené substance, díla jsou svrchovaně výrazná. Ale Carrière jest nicméně malířem a koloristou, nikoli kreslířem, protože malíře nedělá polychromie, nýbrž umění modelace, objemů, přechodů tónu, krása látky, jistota u vedení štětce, vhodnost lasur, rozdělení rozptýlených světel a soustředění effektů a valeurů na určitý bod, odlišněkvality komposice, výrazu, formy, všechno vlastnosti, jež má u nejvyšší míře.

Kdyby byly transponovány do kterékoli toniny, Carrièrovy práce zůstaly by přiměřeně harmonickými: stupeň jich krásy nezávisí nikterak na chromatismu. Ale všechna správná zbarvení, jež zatajuje jejich synthesa, pravdivá co do plánů, mohla by býti doplněna, aniž by tím obličeje získaly na živé pravdě, neboť všechno důležité je již tam, a notace červených rtů, žluti na lících nebo modře v zřítelnicích by o nic nezvětšila podobu nebo umělecký zájem. Carrière zbavuje své výtvory od počátku všeho, co by naše paměť nepodržela.

Zvolil-li stín za obvyklou scenerii svých postav, nebylo to pouze proto, že je přístupnější evokaci a tajemnému kouzlu zjevivších se tváří. Ale dovoluje spíše než světlo malebné soustředění effektů tím, že potlačí části, jež nejsou nezbytny. Stínové zahalení postav Carrièrových je logickým doplňkem jejich jednobarvosti, pouze stín umožňuje odstaviti do pozadí všechno, co přitěžuje postavě, aniž by ji podškrtávalo. Carrière hnal do krajnosti znalost tohoto couvnutí. Tato pevnost v tekutosti vnukla některým lidem výraz „malba occultistická nebo spiritistická.“ Carrière nemaluje zjevy ani larvy, ani astralní těla, ale maluje duše pod maskami, a v tomto smyslu jest occultistou etymologicky: odhaluje, co je skryto, zaklíná lidskou myšlenku, polarisuje ji na svém plátně. Utvoří si o ní pojem a vnutí nám jej. Dle tohoto pojímání je Carrière idealistou, jako Rembrandt, Prudhon, Ricard nebo Whistler. Holbein zaznamenává s dě-



E. CARRIÈRE.
MATEŘSTVÍ.



CARRIÈRE. ŽENA PŘI TOILLETĚ.

sivou přesností všechny detaily bytosti lidské, a nechá nás vybírati, podržeti nebo vyloučiti: je to realista, jenž jedná dle přírody. Carrière, nebo jeho intellektuelní příbuzenstvo, konají tuto práci za nás, a zvou nás pouze k výsledku.

Carrière chtěl prohloubiti pouze velmi málo tajemství, protože v jeho očích všechna tajemství přírody jsou solidární, a ježto nám bude užitečnější po krátký náš život, prohloubiti z nich dvě nebo tři než povrchně dotknouti se velkého počtu.

Není většího tajemství než přítomnost duše v těle. Vidíme je každou minutu, jsme z něho utvořeni sami, a přece si ho nedovedeme vysvětliti. Je to tedy tajnost tajností, tajemství patrné, spoutané s každým okamžikem denního života, jehož je každý z nás podobiznou. Stvoření zplozené, stvoření, jež plodí, mladík, muž,



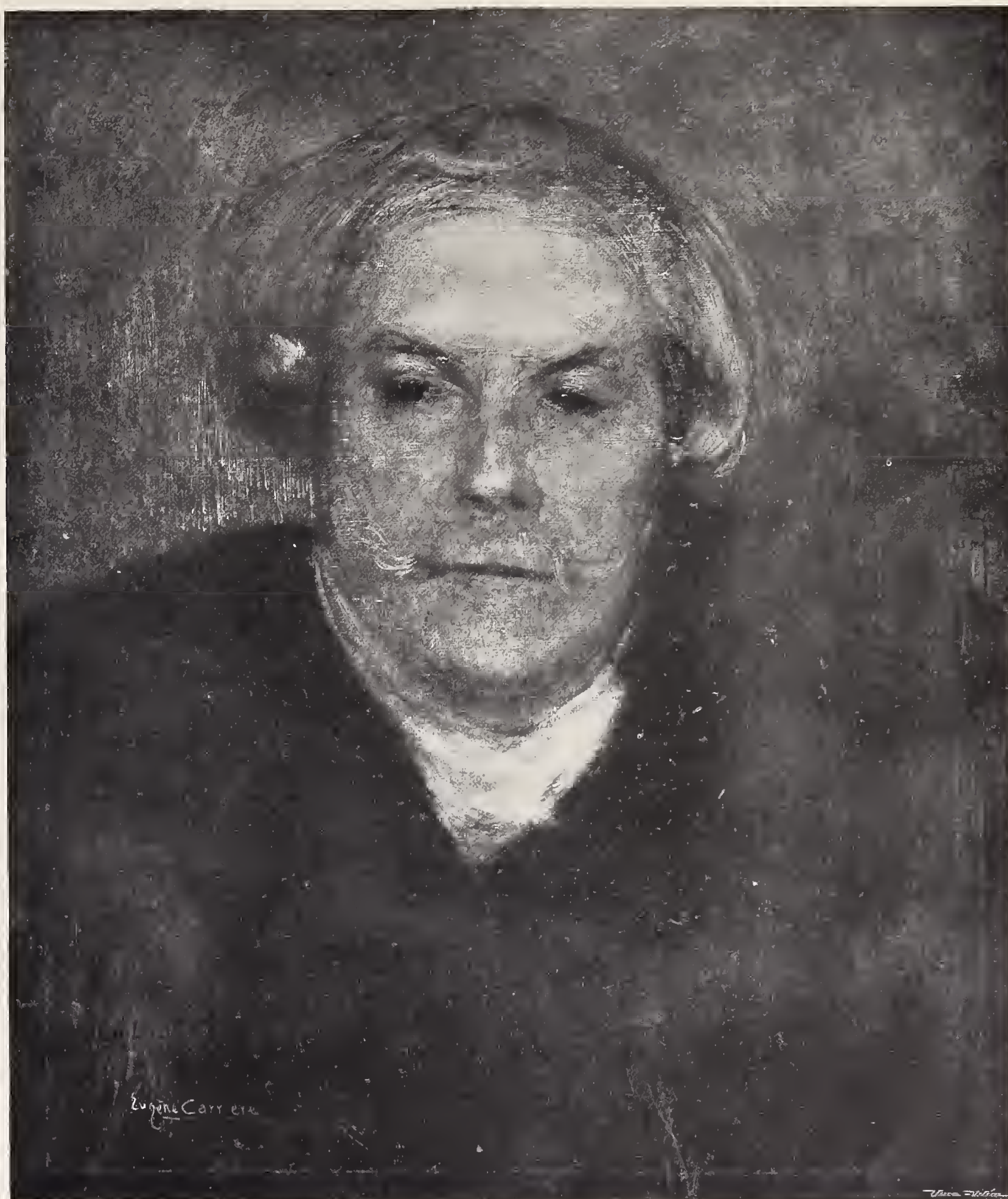
EUGÈNE CARRIÈRE.
SOCHAŘ DEVILLER
S MATKOU.


E. CARRIÈRE.
PAN F. S CHOTÍ.

matka, dítě, to jsou themata Eugena Carrièra: city ochrany, lásky, předvídání, úzkosti, naděje, čekání, jež naplňují otce i matku v přítomnosti dětí, jsou mu nevyčerpanými záminkami.

Stačilo mu jen pohlédnouti v sebe a kolem sebe, aby je sbíral, a jeho jasná obraznost, zbavená neklidu a živená citem, spokojila se několika jemnými změnami v posách, aby neopakoval nikdy týž obraz. Více ještě než stejnost jich barevného vzezření dodává jakási mystičnost v pohnutí stylu mateřstvím Eugena Carrièra. Jsou plna mlčenlivé zbožnosti, a jich sladkost je skoro plachá. Carrière budí vždy dojem velikosti, jako Rodin, jemuž se podobá, protože mezi všemi posuňky vybral vždycky ty, jež se shodují s instinktem a proto jsou věčny. Neboť instinktivní gesto není nikdy banalní, a naučené gesto se jím rychle stane, jakkoli delikátně bylo zamýšleno. Matka a dítě od Carrièra jsou bytnosti, jichž se nedotkne čas, země ani móda, a vzájemný problem těchto dvou tvorů zachovává celý svůj temný majestát.

Eugène Carrière je prosycen myšlénkou o vysoké hodnotě člověka. Zná jeho slabost i sílu, ale ví také, jaká síla odporu, do-



EUGÈNE CARRIÈRE.
EDM. DE GONCOURT.



EUGÈNE CARRIÈRE.
PANÍ CARRIÈROVÁ.



E. CARRIÈRE.
ŽENA V LÁZNI.

broty, pochopení jest uzavřena v lidském tvoru: a toto klidné a energické přesvědčení ho oživuje, když staví jeho památník. Kondensuje v něm soustrast, úctu, radost a lásku, jež chová k celému lidstvu, a maluje jej takovým způsobem, abychom v jeho obraze shledali všechny tyto city. V Eugènu Carrièrovi je mnoho ducha Emersonova: jako americký essayista nemůže ani on mluviti o člověku jinak než v lyrických výlevech, jež nemají nic emfatického a pocházejí jen z velké lásky, jež vidí jasně naše chyby a důvěřuje v to, čeho jsme schopni. Mužská podobizna od Carrièra je vždy imposantní tím, kolik intelektu kondensuje, po tomto magickém stínu jsou rozptýleny myšlenky. Ale nic mu není příjemnější než nakloniti na kolena otcova dce-

rušku, jež se usmívá nebo sní, a pro něho muž, jenž jest otcem, znamená více a posílí se morálně o malou duši, jež prodlužuje jeho vlastní o několik minut věčnosti. Nachází překvapující láskání štětce, tu modelaci něžnou a jemnou, jež jest v naší době jeho výhradným tajemstvím a jež jest samou hudbou ticha, při čemž nematerielnost formy zůstává přece pevnou a mistrnou, ale jest tak genialně synthetisována, že hraje již jen roli obleku duše.

Povznešené intence Carrièrova umění jsou ojediněly v naší době. V jeho způsobu modelování a komposice jest jakási setřená síla, jež pochází od jeho velké schopnosti spojovati lidskou bytost s povšechnými formami přírody, a z jeho vůle pozorovati ji jako zvíře, rostlinu, bylinu, živý repertoir jejich různých vzezření. Carrière nechápe nic osamoceně: je celý zaujat analogiemi formy. Jako všichni praví velcí kresliři došel on k tomu, že se povznáší mimovolně nad první a běžně přijatý pohled na každou formu, a že ji zbavuje její nahodilé skutečnosti, aby v ní na konec viděl jen šifru, skoro metafysický element, to, čemu filosofové říkají substrát myšlenky. Geometrická synthesa všech variací forem zjevuje se mu konečně zároveň s oněmi formami samými. Takto se hluboký realismus u velkých pozorovatelů rovná na konec absolutnímu idealismu.

Přichází chvíle, kdy vyšší člověk, jenž studuje zjevy a zdání, nachází ve všech jejich detailech stopu abstraktní ideje, která je oživuje, a dbá již jen o ni. K tomu došel starý Hokusai, tam dospěl Rodin a tam jest i Carrière. Tací umělci nejsou již přístupni davu, neboť nemyslí dokonce již na to, představovati něco. Jsou vášnivě zaujati snahou nekonečně vyšší (jako někteří mathematikové, jichž jest sotva tucet po Evropě, zabývají se určitými otázkami a rozumí si jen mezi sebou). Ve svých příliš řídkých článcích Eugène Carrière resumoval s největší stručností základy uměleckého vyučování opírajícího se o studium analogie forem. A toto výmluvné učení chvěje se stlumeným žárem, vážnou láskou ke všem vztahům živé bytosti a magnetických a buněčných vzorů přírody.

Dotýkám se těchto stanovisek, jen abych jasně ukázal omyl, do něhož bychom upadli, kdybychom pohlíželi na dílo Carrièrovo tak, jak se hledívá na práce jiných malířů naší doby, s očekáváním více méně mocného napodobení vnější skutečnosti. Znamenalo by zneuznávati úplně nejvlastnější kvality jeho genia, kdybychom nechápali, jak jeho monochromie a jeho láska k řádu jsou podmínkami jeho kouzla a úmysly jeho výslovné vůle. Všechno v něm je pronikavě a úporně koncentrováno; je nutno přistoupiti na jeho stanovisko nebo zanechati ho vůbec. Je to umělec, jehož mohou chutnati plně jen milující a vážní, protože kondensuje ve svém díle věci života zkoušeného a hlubokého. Je to velký člověk zcela zvláštní, jenž jsa přesně poslušen základních zákonů umění, které si vyvolil, podrobuje je svému snu, a tvoří si o malířství pojem velmi vysoký, vybavený z podmínek bezprostřední pravděpodobnosti a stkvělé momentnosti, jež jsme vždy nakloněni od něho žádati. Kolorista, ale nikoli polychromista, básník a symfonik vnitřního života, Eugène Carrière mluví od duše k duši probíraje tajemství forem, a v tom se mu nikdo za naší doby nevyrovná. V Salonech jeho dílo něžné, přísné, mistrné a magnetické zdá se mlčelivou lekcí všemu blýskání impressionismu, připomenutím immanentní melancholie velkého umění.

KRONIKA.

ČASOVÉ GLOSSY A DOKUMENTY.

(Glossa jubilejní neboli mrtvý kult mrtvých. — Ibsen a Brandes. — Altenbergův „Prodromos“, kniha radostné moudrosti.)

Žalostnou podívanou myslícímu člověkovi, i když seskromnil co nejvíce svoje požadavky na dnešní český život, jest to, co vynesly letošní jubilejní oslavy Havlíčkovy: většinou písek, prázdno, nicotu. Nikde skoro literární žně, která by dala zrno. Většinou, velikou většinou: nejhorší ochotničení nepovolaných a neposvěcených na poli, kam jinak zřídka vkročí, na poli literární historie a kritiky, kulturní historie a kritiky. Menšinou, malou menšinou rozšafná a bodrá práce, která se nepovznáší nad materiálnou píli a banální samozřejmosti. A mezi tím snad procento procenta, zlomeček, kde alespoň svítá a tuší se dosah otázek, které berou jiní nadarmo. Co přineslo výtvarné umění? Nic, nejbědnější nevkus. Poesie? Bezmála totéž. Literární a kulturní kritika? Skoro nic. Skoro všude přišla ke slovu jen povrchní nevědomost, neumění, neschopnost, promysliti a domysliti figuru, vcítiti se v její jádro, nestuhlé ještě časem, duševní nezpřízněnost. Bilance celkem zoufale negativná.

Nic žalostnějšího než kult mrtvých takto pojímaný, takto zneužívaný. Znamená nejhorší útok na všecku budoucnost, na svatost přítomnosti a její plné chvíle. Z mrtvého takto činí se překážka vývojová — mrtvé schema, hastroš, formule. Nevycíťuju-li nejvášnivější příbuzenství svojí touhy s tímto mrtvým, není-li mně čímsi, jako první nedokonalou skizzou mého vlastního snu, nesmí mi býti ničím než prachem a popelem, cosi, čemu se vyhnu.

Takový kult mrtvých, jak se provozuje řemeslně dnes u nás, znamená jednu jedinou nespravedlivost a neslušnost — nespravedlivost k mrtvým, nespravedlivost k živým. Ne každý má právo mluviti o mrtvém, ne každý má právo dovolávati se ho. Příkazem slušného srdce na celé zemi jen ten, kdo jej miloval již za živa, kdo mu rozuměl již za živa — kdo měl k němu vztah jiný, hluboký a intimní, založený dříve a v čemsi jiném, než jest sensace chvíle, motiv náhody, jaký přinesla smrt nebo výročí její. Každé slušné srdce cítí, jakou špatnou, pokořující příležitostnost znamená smrt nebo jiné datum jubilejní: toho bylo třeba tedy, aby obrátila se na něho naše pozornost, studium, láska! Jeho život sám nám za to nestál! Musila přijít tato rána, aby nás vzrušila, vybouřila. Pravidelnost, zákon, jeho krása a tok — to všecko nestálo za pozornost; musilo přijít cosi výjimečného a chvilkového, náhoda a nehoda, chvilkově zajímavé a neobyčejné osvětlení scény, aby se naší lásce — jaká žalostná láska! — dostalo ostruhy, stimulantu. Věru nyní je mrtev, doopravdy mrtev: jaká radost! Nyní jest kořistí naší problematické lásky, které se již neubrání, nemůže ubránit! Nežil pro nás, pokud byl živ: to by bylo znamenalo trochu námahy s naší strany: spolupracovnictví nadějí, myšlenek, snů, víry. Musili bychom spolupracovat neviditelným, ale intensivním spolupracovnictvím na jeho díle, na jeho životě: pomáhat tvořit atmosferu, v níž by mohl žíti tvořící a zápasící čestný duch, atmosferu, v níž by mohlo zráti v laskavých parách jeho dílo — ale toho od nás, od naší „lásky“ nikdo nežádej! Ale nyní, nyní pro nás žije jako mrtvola, jako kapitola v literární historii, jako červený svátek v národním kalendáři, který neopomeneme

nikdy oslavit náležitým počtem článků a řečí! Nyní je náš: mrtvý k mrtvým. Že jsou v něm snad možnosti, nenaplněné zárodečné možnosti vyššího typu, které bychom měli domyslit, dožít? Že jest snad nehotovým náčrtem, který bychom měli propracovat, naplnit, dovršit? Že snad jsou v něm i kazy, křivé matoucí čáry, slabosti a nedostatky, které bychom měli rozpoznat a jichž bychom se měli vyvarovat? Bah, jaké zbytečné, nemístné skrupule! A jaká řeč nepietná! Jak ji špatně snáší naše — láska, naše pohodlná mrtvolná láska, které záleží jen na tom, aby byl dobře opatřen hrob, tak dobře opatřen, aby z něho neproniklo nikdy nic na světlo, tak dobře zazděn, aby držel, co přijal — svoji mrtvolu! Nyní jest náš: nyní nám jej nikdo nevezme a nejméně: on sám se nám nevezme, neodcizí, nezklame nás již, což, jak známo, bývá vždycky nejisto, pokud žije a může se rozvíjet. Nyní jest náš, zcela a do opravdy, tím, co z něho učiníme nebo spíše: neučiníme my. Nyní je náš: mrtvý k mrtvým a stejná rovnost smrti všade!

Jak jinak jest tomu v zemích opravdu kulturních. Jak se ctí tam život, právo na život i u mrtvých. Nejen že předmětem studia jest již živý, nejen že cítí se pokoření příležitostnosti, má-li připomenout národu teprve smrt život velikého člověka, ale i mrtvý sám ctí se jako zdroj života. Mění se, roste i po smrti. Seskupil kolem památky svého jména svoji obec, která žije podle něho, zpracovává jeho odkaz, domýšlí jeho možnosti. Není třeba výročí, aby se připomnělo živým jeho jméno. Pracuje se o něm neustále, ve všední den, ne jen v jeho svátky. Vydávají se jeho díla ve vydáních kritických i populárních, publikují se denníky a listy, píší se monografie, kritické studie, essaie; odkaz jeho života a díla vzdělává se jako role pravidelně, ne výjimkou náhody a svátku. Neboť cítí se, že jest to kladný statek, statek života, který má cenu jen potud, pokud budí život a přechází v něj.

Jest i příležitostnost: i zde jest výročí, památka, jubilejní den. Nač se mu vyhýbat? Ano, ale není víc než časovou narážkou, která ukáže na resultáty — skryté práce, dříve vykonané, pravidelně vykonávané přirozeným zákonným tokem času. Žádná potemkinada na oklamání chvíle! Žádná slavnostní lest, žádný klam povrchu, za nímž nestojí kladná hodnota! Žádné napětí chvilkové křeče, která má nahradit pravidelnou a zákonnou funkci každého dne a každé chvíle a připravuje v pravdě jen tím větší ochabnutí a klesnutí sil zítra.

A čestnému srdci jest také samozřejmo, že pouto úcty zavazuje: náležím-li k vyznavačům toho nebo onoho reka nebo světce v říši ducha, nesmím docházeti současně do obce jeho protivníka. Přijal jsem závazek, řád duchový — bojuju boj, který zakladatel jeho jen započal. Nemohu dnes přiznávat se k Havlíčkovi a zítra k Tylovi, zapalovat svíčky bezcharakternosti kde komu. Mohu sice rozumět Tylovi a připouštět jeho relativnou oprávněnost jako připouštím relativnou oprávněnost k životu i slabosti i mdlobě — ale nemůže mně býti živou hodnotou, kladem, kterým se vyplňuju a stupňuju, předmětem úcty a lásky.

Láska k velikému mrtvému člověkovi, má-li míti smysl a cenu, musí býti pravda a upřímnost sama, život sám; kde není vnitřního spříznění, kde jest vylhávána, mění se v jed a smrt. Jen proto, že doufám v něm žíti a ožíti, smím milovat a ctít mrtvého reka.

Historického smyslu, kterým se tak rádi u nás chlubívají, jest v pravdě v Čechách co nejméně. Rozumělo by se pak samo sebou, že celá historie má smysl svůj v dnešku: musí mně sloužit lepšímu poznání dneška; rozumělo by se pak samo sebou, že dějiny jsou dramatem, řadou akcí a reakcí, v nichž dostávají se postupně k slovu duchové různého rázu, partneři různých barev, mluvčí protivných si ideí. V tužbách svého dneška a zítřka cítíme se ku př. bolestně blízci některým romantikům, ať jmenuju jen Novalise, jichž jméno bylo naturalistickým a realistickým otcům našim před dvaceti, patnácti léty pouhým prázdným zvukem — jako zase historičtí inspiratoři jejich ustoupili dnes do pozadí, zapadli ve tmu, aby možná novou stranou a versí svojí, novým spojením, v nové variantě dostali se ke slovu za řadu nových dvaceti, třiceti let. Historický smysl není nic jiného než vědomí tohoto dramatického vývojového živlu: vědomí, že zpíváme v chórech, seskupeni kolem svých náčelníků, střídavě dostávajících se do popředí i zapadajících do tmy. Historický smysl jest pochopení, že jen věrnost idei, oddaná a poctivá služba její činí hodnotu člověka. Tato víra jest základem uctívání rekova: její pravdou jest spojen veliký mrtvý člověk se svojí obcí, se svojí církví, se svými ctitely a vyznavači.

Opravdový kult mrtvých musí býti kultem *života*, kultem víry, *že se ještě vrátíme* — ovšem v jiném seskupení, podmíněni jinou logikou, ale spojeni společnou ideou, jejímž prvním sluhou a prvním vytvařitelem byl náš patron. Idea ta projeví se jistě jinými stranami, jinými formami, jinými nástroji, jinými cestami — ale my věříme, že jsme a budeme tohoto znovazrození pomocníky a dělníky. To jest víra života, *živý* kult mrtvých, jediný, který neznamená smrt, lež a pověru.

Takový kult jest nástrojem třídění duchů — náš dnešní kult jest jen množitelem anarchie. Neboť opravdový kult mrtvých znamená zvýšenou charakternost, věrnost a úctu ke všem svatým vývojovým silám. Důvěřuje v ně — *žije* přímo z důvěry v ně. Náš dnešní kult jest jen uzavíráním a tarasením se před nimi, malomocným a zbabělým útěkem z jejich hrůzně svaté nesmírnosti a tajemnosti.

* * *

Zle rozbouřila se nedávno značná část tisku německého a před ním i severského proti Jiřímu Brandesovi, který jest viněn z nepietnosti, jíž dopustil se prý na památce Ibsenově tím, že uveřejnil nedlouho po smrti básníkově a proti vůli jeho rodiny listy, psané jím jakési slečně Emilii Bardachové ve Vídni.

Brandes vytiskl ve sbírce *Die Literatur*, kterou vydává v Berlíně u Barda, malou monografii věnovanou Ibsenovi — monografii celkem slabou, té běžné feuilletonistické úrovně, která jest Brandesovi v poslední době vlastní. Co dovedl pověděti k Ibsenovu ocenění literárně historickému a kritickému, pověděl Brandes již dávno před tím a několikrát, a tak nezbylo mu pro tuto knížku mnohem víc než paběrky: jest příznačné, že nejcennější a nejzajímavější z celé knížky jsou asi dvě, tři historky z *osobního* života Ibsenova, vzpomínky Brandesovy na *osobní* styk s uzavřeným a tvrdým tvůrcem „Branda“. V nich jest těžiště této jinak hubené knížky: přináší několik rysů k charakteristice osobnosti Ibsenovy, polo anekdotických snad, ale přece psychologicky dosti zajímavých. K této chudé studii připojil Brandes řadu listů Ibsenových, celý jeho písemný styk se slečnou Bardachovou — ony tvoří sensaci knížky a jsou jejím kořením.

Ale kdo jde za ním a koupil si proto knížku, nemůže býti nesklamán.

Ibsen jako stařec třiašedesátiletý seznámil se s osmnáctiletou Vídeňankou na letním bytě v Tyrolích. Dívka nebyla, zdá se, nijak výjimečná ani duchem, ani srdcem, ani intellektem — neznala prý ani děl básníkových, všecko, co měla, bylo snad jen kouzlo mladosti a pohyblivý čilý naturell. Básníkovi stala se milou. Když odjela do Vídně, rozvinula se korrespondence, nevelká, nedlouhá, celkem asi tucet dopisů objímající. Z listů básníkových, psaných stylem opravdu telegrafním (Ibsen sám o sobě praví, že není dobrým písařem listů), jest patrno jen jedno: že dívka nebyla básníkovi lhostejna — více nic, neboť aby *více* nebylo, o to postaral se Ibsen sám: sám přerušil vztah, *sám* požádal slečnu Bardachovou, aby mu dále nepsala. A pak již jen po sedmi letech ještě melancholický povzdech, lítostná vzpomínka krátkému slunci tohoto podzimu, žal z toho, že musilo tomu tak býti. . . . Dost.

To jest všecko.

A proto bouří se rodina básníkova a proto štvou noviny. A proto píší se celé články, zanášející se otázkou, smí-li životopisec básníkův nebo kritik otiskovati takové soukromé dokumenty; proto dlouhá pojednání, kam až jdou a kde přestávají práva literární historie, pokud jí podléhá soukromý život velikého muže a pokud ne, čeho se smí a nesmí odvážit s vůlí a proti vůli pozůstalé rodiny a příbuzenstva. A Brandesovi spílá část tisku jako člověku, který hrubě porušil úctu k památce Ibsenově, jako lapači po sensacích, a nelépe vede se slečně Bardachové, o níž noviny vědí, že ještě za života básníkova, za doby jeho pozvolného umírání, posílá Brandesovi Ibsenovy listy, dychtíc po melancholické gloriole, býti Ibsenovou Ulricou.

Kdo zná životopis básníkův, kdo jej prožil a procítil s ním, neubrání se hořkému úsměvu nad tímto řáděním příliš malicherných a příliš omezených.

Ví, že byla doba, kdy vlastní národ básníkův, který se dnes rozčiluje nad činem Brandesovým jako nad bůh ví jakou urážkou, vrhal Ibsenovi v tvář urážky a surovosti *opravdové, skutečné*, nesporné a nepochybné, tak na př. bezprostředně v době, kdy vydal „*Příšery*“. A ví také, že nešetřil ani rodinného života básníkova a že předmětem urážek nebyl jednou nikdo jiný než žena básníkova, které dnes, bez příčiny, prokazují příliš mnozí rytířské služby, kdy jich naprosto není třeba a kdy

to nemá naprosto žádného smyslu. Bylo to v době, kdy Ibsen vydal Komedii lásky, která byla interpretována domácím tiskem co nejosobněji -- proti ženě Ibsenově.

Ovšem tenkrát nebyl Ibsen slavným, Evropou uznaným básníkem — tenkrát byl popíraným obskurním domácím literátem, stavěným do druhé řady daleko za Björnesona: tenkrát směl být urážen kdekoli kýmkoli otevřeně a beze studu. Ale dnes? Dnes jest modlou národní — on, někdejší psanec. A v tom jest psychologické vysvětlení všeho: dnes se obrátila karta a přešlo se v extrem opačný: dnes jest již urážkou, vykládá se jako urážka něco, co jest zcela indifferentní a nemůže nijak snížit naši úctu k Ibsenovi, naopak: může nám jej jen přiblížit, zlidštit.

V tom jest hořké jádro této tragikomedie.

Nenapadá mne, hájiti slečnu Bardachovu. Možná, že její čin není ve všem pěkný. Jest možno, že jí skutečně hnala touha, aby viděla své jméno v literární historii, svoji podobiznu v knížce Brandesově. Ale i pak dá se to pochopit a vysvětlit a není právě, proč spílat. Kdo ví, má-li co jiného na světě tato slečna Bardachová než tuto svoji problematickou naději v ještě problematičtější literární slávu. Neboť každý hlubší člověk vidí, že v celé věci naprosto nejde o nějakou slečnu Emilii Bardachovou z Vídně, tak a tak starou, té a té postavy, toho a onoho ducha. Ne: jde o typický osud básníkův, o typický případ básníkova osudu, o typický akt básníkova života.

Každý, kdo jest jen mentem psycholog, ví, že Ibsen nezatoužil po žádné slečně Emilii Bardachové, nýbrž po mládí, po snu a kráse mládí. A příležitostí k tomu mohla býti kterákoli, obstojně slušná mladá dívka, která by nebyla jen pod normál ohyzdná nebo hloupá nebo drzá, aby nekazila básníkův sen, nebudila jej z něho. Bleskosvodem může býti, jak známo, cokoli: ušlechtilý a krásný strom jako močál, věž chrámová jako komín kterékoli chatrče. A zde nejde o víc než o takový psychologický bleskosvod, o příležitost k projevu duševního stavu, nakupeného bohatství citového, o příležitost k typickému prožití. Emilie Bardachová jest skrz na skrz ne individuum, ale případ, typický případ básníkova osudu, právě tak typický jako různé Marianny a Ulricy v životě Goethově, Julie v životě Lamartinově a Emilie nebo Jany v životě Shelleyově.

Případ Emilie Bardachové přešel sám sebou Ibsenovi ve figuru, v typ, v symbol: Emilie jest jedním elementem, z něhož vyrostla Hilda v „Staviteli Solnessovi“. A v tom jest také ospravedlnění Brandesovo: Ibsen sám pojal případ Bardachové ve svoje dílo tím, že ji přebásnil nebo dobásnil v typ. A krátká podzimní pohádka o pobytu Ibsenově na villegiatuře v Tyrolsku a styku jeho s mladou vídeňskou dívkou má přirozené své místo ve výkladu vzniku a genese Ibsenova „Stavitele Solnessa“. Brandes vedl si tedy věcně, ukázal-li na tento biografický moment pro genesi tohoto dramatu. Snad mohl počkat s uveřejněním korrespondence, možná — ale významu ta otázka nemá, neboť celá korrespondence nemůže naprosto snížit v ničem úctu k Ibsenovi. Naopak: postavíme-li se i na stanovisko nejobmezenějšího puritanismu, jest patrno, že Ibsen nemá v ničem „viny“, rozumíme-li i tomuto slovu s nejzákoničtějším formalismem a s nejpříkřejší obmezeností. Nejde o víc než o melancholický sen, z něhož básník sám nechtěl míti skutečnost — snad proto, že tušil již tehdy předjímající moudrostí tvůrčího sobectví, že z něho bude míti cosi více: motiv uměleckého díla . . . (Neboť kdo vypoví kdy všecku chytrost i křivolaké labyrintové stezky, jimiž pracuje to, čemu se říká jednou sobectví a podruhé moudrost umělecká?)

A otázka po právech literární historie a kritiky na soukromý život velkého mrtvého člověka jest taktním srdcím a opravdu myslivým duchům dávno rozřešena: v tom bodě, jako všude, kryje se opravdový intellekt s taktem srdce a jemností mysli — opravdová a skutečná potřeba vědecká, potřeba poznání a bádání, nikdy nemusí porušovat (a je-li nesena láskou ke svému objektu, ani nemůže porušovat) piety srdce, úcty k privatissimům mrtvého — neboť co básník sám chtěl míti svatyní svého života, tam nemůže ani ona vstupovati jinak než s tímto citem.

Soukromý život básníkův patří literární historii potud, pokud vykládá jeho dílo a jest látkou jeho tvorby. A duchům myslícím a pracujícím také jen potud a jen s tohoto stanoviska a pod tímto zorným úhlem jest zajímavý. Výlučně na život básníkův se stanoviska anekdotové pikantnosti a zábavnosti soustřeďují se jen ubožáci, jimž

dílo básníkovo jest němo, poněvadž nemají sluchu, aby mu porozuměli. A v tom jest již odsouzení, které si vynáší sama sebou takováto činnost podnikaná z nešlechtěnosti nebo malé cudnosti srdce, neboť ony nejsou ničím jiným než korrelátem chudého ducha . . . Ten jest vlastně jedinou nepietností k velkému básníkovi nebo umělcovi a ten prozradí se vždycky dříve nebo později, i když se někdy pro změnu maskuje obmezeneckým zélotstvím pietnosti. . .

* * *

Vídeňský poeta Petr Altenberg vydal rozkošnou knihu Prodromos, malé črty prósou, glossy in margine moderního života, epigrammy a hry slovní, při zdánlivé bizarnosti a manýrovanosti často krásné opravdovou velikou krásou, která není v rozměrech a ve formách akademické poetiky, nýbrž v hloubce a čistotě zraku. Kniha Řeka, kterému všecka kultura začíná pochopením a pěstěním těla, a přece při tom jinými stranami kniha novoromantika; ale není proč diviti se tomu; nikdo jiný než veliký básník a myslitel romantický, Novalis nenapsal větu o těle lidském jako jediném chrámu božím. V tom jest ukrytý leitmotiv knihy Altenbergovy, její smysl a její zvláštní básnické posvěcení, gracie, s níž dovede mluviti i o věcech malicherných a triviálních — ovšem zdánlivě jen malicherných a triviálních. Altenberg jest v tom právě moderním básníkem, že není mu malicherností: jedna jest osnova, z níž jest spředen život lidský.

Altenbergova kniha jest knihou o kráse života, knihou estetiky v nejširším smyslu slova. Estetika není mu ničím papírovým a příležitostně slavnostním, žádnou nadoblačnou stavbou ideovou, hloubáním o metafysických entitách: estetika jest tu kalobiotikou, vkusem a taktem i v nejmenších věcech běžného denního života, jemným sluchem pro každou kakofonii. Krása jest jen stupňovaný zmocněný život, zdravý a očistěný život, žitý ozdravělými, zjemnělými smysly. Vypadá to někdy materialisticky, ale v pravdě jest to idealismus, idealismus, který počítá s vlastními elementy uměleckého cítění a staví od nich a z nich. Nejde tu o nic menšího než o výchovu smyslů v nástroje estetického cítění, uměleckého vnímání: a nástroje ty musí býti vychovány v nejvyšší možnou přesnost, věrnost, spolehlivost, čistotu.

Kniha zní a zvučí všude pochopením velikých, základních hodnot uměleckých a životních, cítěním velikého rytmu s pokorným nabízením se mu a přimknutím se k němu. Altenberg jest vášnivý uctívač všech hlubokých podsvětných zřídel života: není náhodou, že nejkrásnější strany věnuje životu dítěte a ženy, těchto sladkých, kouzelných a záhadných bytostí, bližších ještě a spřízněnějších ještě než muž podsvětné tajemné logice, osudové řeči života. Jak cítí tu Altenberg, co uniká škatulkářskému rozumu okoralé a tupé běžné mysli mužské, jak hluboko vidí do ukryté zákonnosti a sladké prostoty, jakými jemnými orgány pozoruje a uhaduje! Málokdy byla překonána tak cele všecka šablonovitost literární, všecka hra stuhlými pojmy, zděděným mrtvým inventářem: ten zde tvoří si sám svoje nástroje dle potřeby předmětu, látky, sujetu, dle inspirace chvíle, nálady, barvy, slova.

Kniha estetická, neboť má první a základní rys estetického cítění: smysl pro zákon, úctu k zákonu, lásku k zákonu. Mysterium má u Altenberga jen tento smysl: zákon, jeho velikost, krása, rytmus všecko pronikající a zachovávající. Krásu nedefinoval by jinak než vycítěný zákon, tvorbu ne jinak než svobodu v zákoně. Altenberg jest právě pravnukem Goethovým a naplňuje — třebas zdrobněle, ve svých mezích — jeho příkaz: každý buď Řekem, Řekem svým způsobem, ale buď jím každý!

Nikde neměla by býti čtena knížka Altenbergova víc než u nás, kde estetika stále ještě jest papírovou budovou postavenou na katédrové desce. Altenberg cítí, že estetika není věcí mozku a hlavy, nýbrž celého organismu, celého těla, celé bytosti lidské: že nástrojem jejím není jen mozek, nýbrž každá póra, celá pleť, cit, hmat, takt. U nás jest o uměleckých dílech stále ještě běžným názor, že vznikají prací hlavy, prací v pracovně, v několikahodiných sezeních. Altenberg by konečně poučil, že takto nemůže vzniknout nic než papír popsaný nebo pokreslený mrtvou nudou. Na uměleckém díle pracuje všecko a nejvíce nevědomé: píše jej více než péro spánek, hra, zpěv, toulka městem nebo jízda člunem na vodě, tisíc rozkošných dobrodružství zraku, sluchu, srdce, a důležitější pro jeho vznik než vysoké ideály, rozšafná píle, moralistní intence a zušlechťující tendence jest způsob, jak jísti rybu nebo kdy ovoce a kdy píti

nebo nepíti čaj a jak připravený. Jen kde jsou domovem tato zdánlivě drobná umění, může vzniknout umění ostatní, zdánlivě velké. QUIDAM.

Z ČASOPISŮ.

Znamenitý německý výtvarný měsičník Kunst und Künstler přináší v posledních dvou číslech (11. a 12.) vzácné poznámky francouzského malíře Denisa o kouzelném mladém sochaři Aristidovi Maillolovi, který se zvedá jako nová hvězda vedle Rodina, v mnohém jeho protinožec a reakce proti němu. Je-li Rodin geniálním násilníkem, nejvyšším vyvrcholením barevně malířského a romantického stylu, žhavou a složitou obrazností, plnou ohně, ale i kouře, naturellem prudce útočným, impressionisticky volným a rafinovaně perversným, nese se Maillol za prostotou, klassickou jadrností a plností, zrnitostí vlastní plastiky, za primitivnou nevinností a naivní smyslností harmonického klassicismu; zvláštní velikost, zvučící a vylévající se z klidu, zákonná čistota a syntésa obětující detaily sebe zajímavější mluví z jeho výtvorů. Jest dnes nejšťastnějším představitelem francouzského neoklassicismu, který nastupuje vládu v touhách i v dílech mladé francouzské generace malířské i sochařské po impressionismu (k němuž v sochařství náleží i Rodin) a jenž odvozuje svůj původ z Gauguina a Cézannea. Maillol pochází z jihu franconzského od břehů středozemního moře, kde měli Řekové svoje bohaté a krásné kolonie. Jako řečtí klassikové snaží se stvořiti dokonale krásné a dokonale prosté tvary: velikou svoji lásku k životu poutá v zákon, v konvenci, ve styl, tvoří — jako Řekové a jako Egypťané a jiným způsobem i nejlepší Gotikové — nejen individuálné umělecké dílo, kouzlo chvíle a moment invence, nýbrž sám jeho typ, cosi vyššího a praegnantnějšího než empirie. „Až k jakému stupni má Maillol cit pro formu, pro krásu linie, pro geometrickou dokonalost těla, to vyjadřují již úplně jeho plány, jeho nejprchavější skizzy. Jednoduchý tah stačí mu, aby ospravedlnil jeho plastický zájem na díle, na němž jej pak vidíme pracovati dlouhé měsíce. Kouzelné arabesky jeho tapisserií ukazují jeho první tápání po formě; ovšem jsou barevné a to jest na první pohled jejich největším kouzlem. Třebas pochází ze země, která ukazuje poussinské linie a spíše šedé tinty, dráždila jej přece od mládí hra barevná. Byl malířským a dekorativným talentem dříve než byl sochařem. Jsou známy jeho krásné tapety, které vystavoval v Saloně Société nationale: velké figury geniálně drapirovaných žen v okolí zahradním nebo parkovém. Ale právě v těchto prvních dílech, právě jako v několika málo jeho malbách, litografiích a dřevorytech, odkrýváme již pod něžností barev jeho hluboký smysl pro formu. . . . Již jeho první figuriny ukazují ve své plnosti všecky jeho plastické kvality. Jeho mistrovství utvrzuje se v sochách a v soškách posledních let, v polodrapované figuře Octava Mirbeaua, v zápasnicích a v sedícím děvčeti u p. Vollarda, v stojící ženě p. Fayetově, v dřepící ženské postavě hraběte Kesslera — ve všech objevujete úžasné kombinace ploch, dokonalé porozumění pro relativnou důležitost volumenu, silnou modellaci a šířku v celém provedení. Co jest při vypracovávání jeho díla jeho kriteriem, jeho vůdcem? Není to charakter typu jednou pro vždy zvoleného; neboť bere z různých modelů, odlitků a dokonce i fotografií zcela různé elementy, které staví v celek. Není to také pohyb, neboť mění jej během své práce, jest to prostě obdivuhodný, instinktivný, přirozený cit pro formu. — Nikdo nekomponuje jako Maillol element masový, symmetrii torsa a celou architekturu smyslů, v níž se rozpíná jeho fantasie. Potřebuje absolutní svobody, aby vynalézal po svém bezpečném instinktu a utvářel materii. Ale i v mistrování přemíry svých darů, ve způsobu, jak volí z tisíce různých prvků ty, které jsou nejzpůsobilejší, aby jej uspokojily, cítí zcela jako klassik potřebu tísně. Tento potomek Egypťanů, Řeků a nádherného Pradiera předpisuje si sám pevně uložené proposice, pevné stanovy: podle svých obyčejných modelů precisoval si míry, jež se mu líbí, a stvořil ideální typ, jemuž dle možnosti všecko podřizuje. Pozoroval jsem, že se snaží, užívaje pokud možno soustavně tvarů kulovitých a cylindrovitých, uskutečniti radu Ingresovu: „že musí býti nohy jako sloupy". — A užívá prostředků mistrem označených. „Abychom docílili krásy formy, musíme modelovati kulatě a bez vnitřních detailů. Neboť krásná forma jest právě plocha se zakulacením." — A Ingres dodal také: „Proč nestvoří veliký styl? Poněvadž se dělají místo jedné velké formy tři malé." Stkvělá formule, která objímá celé umění i methodu Maillolovu!"

V těchže číslech má Karel Scheffler znamenitou kritickou studii o Anselmovi Feuerbachovi. Anselm Feuerbach byl to právě, na něhož obrátila nejvíce pozornosti poslední německá centennálka, on vyšel z ní

jako nejzajímavější umělecký zjev, jemuž bylo dlouho křivděno, který nebyl dlouho doceňován. A zase byl to Julius Meier Graefe, který ve své Entwicklungsgeschichte připravoval půdu této posmrtné spravedlnosti: napsal v ní přímo, že Feuerbach jest největší německý malíř. Ve své poslední studii odvažuje a rozsuzuje Karel Scheffler s velikou kritickou hloubkou celý spor: ukazuje vedle toho, v čem jest Feuerbach předchůdcem dneška, umělcem vysokých cílů a celého naplněného uměleckého zákona, i jeho nedostatečnost, sterilnost, slabost, zrazenost ve věcech jiných: tragickou omezenost a problematičnost tohoto zjevu, směřujícího k věcem nejvyšším, ovšem ne vždy jich dosahujícím. Feuerbach jest Schefferovi „vítězem, který tragicky žil a záhy zemřel, ale v některých bodech překonal i pýchu století, Leibla, jehož ruka „nestačila často myšlénkám", který někdy utíkal se k takovým dětinskostem, že říkal, že motýl na obraze Ifigenie „znamená" duši a který přece jako jeden ze zcela řídkých dospěl jednoty stylu a skutečnosti; který zachránil naší době mnoho z toho, co nemůže nalézti místa v principu impressionistickém a čeho přece nelze ztratiti; v němž vězel Francouz, Řek a professor akademie, mistr a věčný primán, který přes Francii a Italii jest jedním z nejněmečtějších ze všech druhů. V něm nebylo nic z malířského ingenia Rembrandtova nebo Rubensova. Nikdy nevzal do ruky tužku, a zřídka štětec z čisté radosti kreslířské, z naivní radosti z nazírání, z vytváření; vždycky vztahovaly se jeho studie na veliké myšlenky a plány, vždycky byly jen pomůckami, aby vytvořily to, co tento Greger Werle cítil jako „ideální požadavek".

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Stanislav Sucharda předložil v posledním čase ku schválení definitivní model (v polovici skutečné velikosti) pro Palackého pomník a vyzkoušel také pomocí přibližné plátěné a dřevěné konstrukce na místě poměry a dojem u velikosti skutečné.

Registrujeme to faktum s radostí: vstoupil tím v definitivní stadium jeden ze tří monumentálních podniků české moderní plastiky — ale ovšem upozorňujeme při tom i znova na to, co vyniklo každému, kdo v těchto dnech viděl přibližný model na Palackého náměstí: jak důležita bude úprava okolí pro definitivní efekt pomníku. Vykoná-li umělec svoji práci, má on i veřejnost právo žádati, aby nebyla okolím ubíjena.

*

Návrhy na oponu divadla na Král. Vinohradech.

Jedna ze vzácných konkurencí, kde, třeba úroveň celku nebyla vysoká, jsou cenou poctěné návrhy dost silny, aby výsledek mohl být uznán za uspokojující, a kde lze bezpodmínečně souhlasiti s výrokem jury.

Návrh p. Vladimíra Županského, poctěný první cenou, i návrh p. Špillarův, cena druhá, jsou práce hodnoty skutečné a nikoli snad jen relativně nejlepší mezi slabými. Velice vkusně řešený a nad míru duchaplně skizzovaný projekt p. Županského stojí umělecky o několik honů před ostatními: je to jediný, před nímž si uvědomíte, že od vytvoření znamenité opony Hynaisovy uplynulo skutečně už dvacet roků a že se za tu dobu změnilo nazírání na dekorativní úkoly — skoro všechny ostatní návrhy jsou více méně ve vleku Hynaisovu a žádný ovšem nedostihuje svého vzoru. Županský také jediný byl bezohledně dekorativní a nehonil se za literarními pointami.

Návrh Špillarův vyniká hlavně krásným gobelinovým tonem a diskretním vkusem, který je Špillarovi vlastní.

Za těmito dvěma zůstali všichni ostatní daleko pozadu a prozradili většinou žalostně málo skutečně dekorativního smyslu; několik dobrých nápadů zůstalo v zárodku a dekorativně nevyužito, dva tři různorodé motivy si často na téže oponě překážejí; skoro napořád jsou to živé obrazy nebo závěrečné sceny baletu . . .

*

— Vzácný náš spolupracovník, p. Karel Scheffler, stane se, jak se dovídáme, příštím ročníkem redaktorem německého měsíčníku výtvarného „Kunst und Künstler". Není pochyby, že jest to ziskem i pro list tak krásné úrovně, jako je tato revue.

*

V Paříži zemřel 24. srpna malíř Alfred Stevens. Narodil se dne 11. května 1828 v Brusselu v Belgii; vstoupil do atelieru Navezova; malířem Roqueplanem byl přiveden do Paříže, kde na škole krásných umění měl učitelem Ingresa. S počátku stál pod vlivem Courbetovým a klonil se k malbě realistické a sociálně literární, tak v obrazech: La petite industrie, La mendiante a v. j.; ale záhy nalezl vlastní pole v malbě interieurů velkého světa a ženské gracie a elegance, v níž byl některou dobu bez soupeře a v níž zůstane vždy dokonalým mistrem, plným vkusu a řídkých vlastností oka i štětce; jsou to obrazy ne veliké síly a

mocného vzletu, ale plné delikátního zření, plně vykořistěného a šťastně cítěného malířského métieru, bohatých jemných harmonií barevných. Z nejznámnějších jsou: Jaro života, Dar vánoční, Dáma s motýlem, Bête à Bon Dieu, Atelier, Žaponská maska, Bolestná jistota, Opadalá kytice, Hudebnice. R. 1900 byla uspořádána ve Škole krásných umění souborná výstava Stevensova; známý estét Robert de Montesquiou napsal tehdy velmi dobrou studii o umění Stevensovu do „Gazette des Beaux-Arts". Posledních pět let byl Stevens úplně skoro ochrnut a upoután do křesla.

*

— Marseilleskému museu krásných umění dostalo se vzácného daru od Emila Ricarda, bratra znamenitého potrétisty stejného jména: řady prací velikého sochaře Pugeta, jež sbíral p. Ricard s velikou vytrvalostí i obezřelostí po čtyřicet let. Donace Ricardova obsahuje 47 děl, z nichž 27 pochází authenticky od Pugeta, ostatní jsou buď sporna nebo jsou z jeho školy. Zvláštní zmínky z nich zasluhuje: bas-refief Odpočívající Herkules; dále malby: Sv. Panna učí čísti malého Ježíše, Podobizna mužova, Oběť Noova, David s hlavou Goliášovou a řada kreseb, tak dva veliké návrhy pro radnici marseilleskou, návrh baldachýnu chrámového, návrh fontány a j. R. 1899 byl již otevřen při museu marseilleském zvláštní sál Pugetův, obsahující některá vzácná díla velikého mistra marseilleského, tak medaillon Ludvíka XIV., hlíněnou skizzu a nedokončený mramor Faun, Královský znak, který zdobil kdysi balkon radnice marseilleské, a řadu zajímavých kreseb a plánů architekturních a námořnicky a lodnicky dekorativných. K tomuto sálu bude nyní připojen nový sál obsahující donaci Ricardovu.

*

— V Kodani byly 27. června za přítomnosti rodiny královské a s velkou obřadností otevřeny nové budovy Glyptothéky Ny-Carlsbergovy, jež vděčí Dánsko i se sbírkami, které obsahují, štědrosti známého mecenáše, sládka Karla Jacobsena.

*

— Jedná se o to, aby v Antverpách byl uveden do stejného stavu, v jakém byl před třemi sty lety, dům Rubensův, a aby v něm bylo zřízeno museum, v němž by byly umístěny všecky památky na mistra.

*

— Utvořilo se dvojí komité, jedno italské a druhé francouzské, a obojí má účelem nalézti tělesné pozůstatky Leonarda da Vinci, zemřelého v Amboise, a postaviti mu pomník.

*

— Při opravách kteréhosi schodiště v museu Vatikánském v Římě byly nalezeny cenné malby dekorativné se štítem Lva X. a jinde jiné malby dekorativné, které se připisují buď Rafaelovi nebo Giuliovi Romanovi.

*

– Staedelský ústav ve Franfurtě n. M. získal v poslední době velký trojdílný oltářní obraz Lukáše Cranacha staršího z první periody jeho tvorby (z r. 1509) a rozhodně nejzajímavější jeho dílo vedle „Odpočinku na útěku", který má Berlín. Obraz byl koupen Molinierem ve Španělsku za 127.000 franků a z dražby jeho pozůstalosti získal jej Staedelský ústav za 122.000 franků.



VOLNE SMERY

HOGARTH.
PRODAVAČKA RÁČKŮ.

JULIUS MEIER-GRAEFE:

HOGARTH.*)

Anglie měla amateury dříve, než se jí dostalo umění. Jindřich VIII. byl nejlepším odběratelem Holbeinovým. Rádcové Karla I. kupovali nejlepší Italy, Vlámy a Holanďany. Od van Dycka měli velicí i malí mistři 17. století na Temži druhý domov. Kdyby záleželo jen na milovnictví, mohli bychom se s Macaulayem divit, že neměla Anglie na konci vlády Karla II. domácího umělce, jehož jméno by stálo za uchování. Již tento údiv však zasahuje část problému, kterým jsou umělecké dějiny ostrovní říše. Neboť v jádře nebyla tato chudoba ničím méně než podivnou, a čeho se dnes v Anglii dožíváme, následuje z týchž příčin, které přehlédl Macaulay. Sám start byl osudný. „Každé umění jest do jistého stupně illustrací, zvláště každé mladé umění. Musí jí býti, jako musí býti pohádkami první povídky, které zaměstnávají dítě.“ Anglické umění jí však nebylo. Nevzniklo z lidu, nýbrž přišlo odkudsi. Že jeho první výtvory byly importem, nemá významu, neboť jinak tomu nebylo ani v jiných zemích. Nejen prostředek, nýbrž i potřeba byla importem. Pokoušeli se o roubování, dříve než měli kmen. Očkovalo-li německé umění příliš málo, upadlo anglické umění v opačný extrem. Chyby umění německého byly omyly rozvoje, následky násilného přerušení prostřed života. Mělo šťastné mládí. Anglické umění nebylo nikdy dítětem. Vedlo se mu jako synům bohatých rodičů, které dají do pensionátu, aby doma nepřekáželi, a jejichž zárodky v nediferencované péči, která se stará jen o materielní potřeby, zakrňují. A s mládím chyběl mu i entusiasmus, věřivé oddání se nějaké veliké věci, silný účel, který zoceluje síly, dává individualismu na cestu vážnost k obětem hotovou a vychovává reky, ne egoisty. Každé umění potřebuje nejprve konkrétních ideálů, těla, jehož může i chuďas se dotknout a jež může pochopit, aby se mohlo povznésti k duchu nad všecky účely. Jen cviky primitivních dob, věnované variacím pokud možno nejprostším, daly dobám rozkvětu schopnost, aby zobrazily abstrakci svých ideálů a stvořily umění, které nám ještě dnes ukazuje do budoucnosti. K šťastnému výběru jest třeba, aby se ho účastnily všecky elementy národní. Vede-li pokrok v našich dobách nevyhnutelně k aristokracii, která prodává stále dráže požitek našich nejvyšších statků, počátek byl vždycky zcela demokratický, a dnes ještě utěšuje nás při pozorování našich mnohonásobných zjemnění myšlenka na tuto minulost a náhled, že ne surová libovůle utvářila tak věci. Vznikající umění anglické nebylo obvyklým nutným výrazem rasy. Ne lidové, nýbrž plutokratické instinkty stály u její kolébky. Počalo obchodním artiklem, šablonovitým kontrfejem. Poněvadž bohatí lidé měli to a ono, chtěli míti také obrazy.

Tento původ oloupil anglické malířství o možnost, aby bylo řečí k srdcím lidským a aby přivádělo k vědomí čisté dojmy. Bylo hned od počátku tím, čím stalo se dnes všude z nutnosti: luxem, a obdrželo od něho hned z předu svůj ráz. Jemu zůstalo až do dneška věrno a on

*) Tištěno jako český original.

rozlišuje je od každého jiného národního umění. Luxus neuloupil ostatnímu umění jeho vznešené dědičné právo, sloužiti nejušlechtilejším hnutím národním a udržeti se proti nižším instinktům, býti vždy ještě řečí, na jejímž rozvoji pracují nejlepší, i když již nenaslouchá lid, který doznal během časů jiného složení. Anglické umění na počátku 18. století však nejen že nebylo řečí, nýbrž bylo přímo proti řeči. Zahalovalo, co mělo býti vysloveno, přirozené hnutí, a podávalo svým odběratelům líčidlo. Místo aby malovalo, pomalovávalo tváře, drželo se kostymu a společenského gesta, představovalo lidi, jak si přáli, aby byli viděni v zrcadle mondénní vážnosti, bylo módou.

Několik velikých lidí stydělo se za toto určení a snažilo se dáti umění své země mužný směr. Největší z nich byl Hogarth. Dohonil, co ostatní promeškali, počal tím, že mluvil k svému národu, byl illustratorem. Ne v daleko viditelných freskách vypracoval příběhy, k tomu stal se čas příliš stručným. Uvidíme však, že přes to projevil rozhodné vlastnosti velikých počínatelů národních uměleckých projevů, aniž zapřel, v kterém století žil, aniž zapřel velikých osobností našeho světa, moderního světa. Ne s menším důrazem než velicí primitivní počínatelé národních umění mluvil svým uměním. Jen jeden po něm byl podobně silného smýšlení: Constable. Věžovitě přečnívají tito řídcí život svých krajanů a právě tato velikost zabránila jich zemi, že nezískala z nich bohaté požehnání. Vznikli z protivy k ženoucím silám anglického uměleckého života a obraceli se na elementární vrozené vlastnosti rassy, byli Angličany, dříve než byli umělci, lidmi, silnými a chytrými, dříve než z nutnosti, aby se vyjádřili podle svého citu, ustrojili si metier, měli něco, co by řekli, než získali svoji řeč. Proto rozumělo se jim sotva v jejich vlasti, jakby si bývali zasloužili, aby se jim rozumělo. Ale, co ztratila jejich vlast, tím že dala bůžkům dne přednost před nimi, získala Evropa. Právě tito, kteří jsou jen Angličany, kteří se nedají myslit v žádné jiné zemi, nalezli v cizině porozumění pro svoji nejlepší bytost a zde, ne doma, nesli bohaté plody.

Jest významné, že Hogarth začal ihned s reakcí. Jeho umění popíralo všecko, co až posud vytvořili jeho krajané, a musilo to popírat. To bylo jeho tragikou, neboť toto popírání určilo neplodný poměr jeho zcela o samotě stojící plodnosti k Anglii. Zvláštní rozvoj anglické kultury, která, chráněna položením země, rychleji přešla k modernímu materialismu než všichni ostatní národové, rozhovořil i v umění předčasně všecky problémy. V každém pokroku působí současně analytické i syntetické elementy. Každý veliký umělec jest současně přitakáním i popřením. Zdravá rozvojová ekonomie té které země spočívá ve vyrovnání těchto sporných tendencí, takže se národu nepodkládá silnějšího popření, než může v daném momentu unésti, aby získal z projevu geniova positivný zisk. Hogarth popíral v rozvojovém stadiu, kdy národ positivních elementů vůbec postrádal. Mířil svým posměchem na latentní statek národní, který jeho vlastní umění potvrzovalo, ale osten přišel příliš záhy, aby byl poznán jako prospěšná syntesa. Jeho první gesto, karikatura Williama Kenta, která sesadila z trůnu hastroše anglické společnosti, polehtala bránici jeho krajanů, a takovým zůstalo již celé jeho působení. Působil nicméně podle všeho, kolik episod vypravují jeho současníci, velmi silně. Jedni báli se ho a ukrytí milovali jeho spílání ze škodolibosti. Platil každým způsobem za zábavnou četbu. Charles Lambův výrok, že jej po Shakespearovi nejraději čte, udeřil na nejvyšší stupeň hodnocení. Pochybná hymna Shakespearovi a snížení Hogarthovo současně. Nikdo neviděl nový formový svět v tomto šprýmaři, enthusiastní ano, které se projevovalo všemi silami nejušlechtilejšího optimismu a jemuž popírání sloužilo jen za slupku; nikdo nemohl je viděti. Neboť postřehnutí toho předpokládalo kulturu, k níž týž Hogarth přinášel teprve první stavební kameny. Bylo by nespravedlivé, diviti se tomuto zneuznání. Tak jako Hogarth ve svém postavení mohl jen právě tak si vésti se svým štětcem proměněným v satyrický osten, tak zase musilo se mu dostati jen sympatií z bludů sestavených, kterým byl odepřen každý vliv na estetické zušlechtění. Sféra, které se otevírá vtip člověka, jest oddělena o mnoho vrstev od oné, v níž se chápe krása formy. I národ tak kultivovaný jako Francouzi nebyli spravedliví o sto let později z téhož důvodu k Daumierovi, přes to, že jen povrchně zahaloval národní oddanost duchu antiky.

Hogarth sám byl si s počátku sotva významu svého vědom. Nic než neúprosnost jeho smíchu zdá se jej hnáti. Měl rozkoš z bezradých situací, která by chví-

lemi mohla dáti mysliti na Goyu, kdyby nebyl tak skrz na skrz odkloněn od všeho mysticismu, kdyby nebyl úplně masojedlým Angličanem, jednosmyslným, skrz na skrz dítětem svojí země. Smál se jako Angličan, měl typickou ukrutnost anglické komiky, která se nám ještě dnes zdá jako cizí svět, když jest nám ukazována v cirkuse groteskními clowny, kteří se upohlavkovávají do smrti. Co při tom působí, jest věcnost, cosi bezezvukého v hluku údů, logičnost v přehnané nesmyslnosti, styl v lybovůli. Tento styl nesestupuje ke komplikacím. Jest stejně patrný v lakonické skladbě vět anglické mluvy konversační právě jako v stručné suchosti, s níž John Bull provádí všude svoji vůli. Kočí na vysokém kozlíku handsomu ovládá jej stejně dobře jako lord ve sněmovně. Styl, který působí tím, co jest mu samozřejmého a naprosto nestylisovaného. Nazval bys jej barbarským, kdyby nebyl tak racionelní a věcný.

Hogarthovy scény jeví se na první pohled jako primitivní umění lidové. Zvláště jeho první mědirytiny mají skrz na skrz lidový ráz. Událost stojí docela v popředí. Ukázat všecko, co na daném bodě v dané chvíli se stalo, jest úmysl jedině patrný. A co se tu všecko neděje! Není koutku, kde by ještě vědro mléka nelilo svůj obsah na brokát nějakého pána dvořana nebo kde by opilý voják nesáhal za ňadra záletnici, nebo kde by se něco nerozbíjelo. Všecko bezpodmínečně věrohodné přes nemožné nakupení všech jen smyslitelných scén, ano právě proto. Nevíme okamžitě, pokud vylíčení jest uměním, poněvadž nemáme pro okamžik po ruce všecky srovnávací objekty ke kontrole svého dojmu; ale jedno jest jisto, že se jedná o skutečnosti. Nikdo nemyslí na to, aby bral tyto malované povídky za historické a nikdo nepochybuje o jejich skutečnosti. Existence, která se nám zdá pravdivější než pravděpodobná, která nevyzývá kontroly, ačkoliv týž příběh, byl-li by mluven nebo napsán, zbudil by v nás úsměv o naivnosti tvrzení. Záleží to v tom, že tyto příběhy jsou dělány pro sebe samy a neobracejí se ani s nejmenším na pozorovatele. Nikdo z herců nemyslí na to, co tomu říká obecenstvo. Lidé se baví, práskají se, podvádějí se a vraždí se. Nikdy nesklouzne pohled s jeviště do hlediště. To jde až do nesrozumitelnosti mnohých scén. Nevíme, co znamenají jednotlivosti v masopustním reji „The Fair“ nebo co všecko děje se ve „Four Times of the Day“ nebo v „March to Finchley“. Nescházelo v osmnáctém století kommentátorů, mezi nimiž přirozeně byli Němci na prvním místě. Effekt mohl býti jen negativní. Cena vězí právě v tom, co se nedá kommentovat. Že všecko skutečně tak se přihodilo, jak to stojí v Hogarthových obrazech, že lidé tak nestřeženě ukazovali svoje vášně a tak málo obezřetně si vedli při všech příležitostech, uvěří jen člověk naivní. Hogarth neviděl žádného z dramat, jež líčil. Ale pochopil — a v tom lze jej srovnati se Shakespearem — možnosti svojí doby pro vytvoření dramatu. Jen nesmíme se při tom držet obvyklého významu dramatu, jemuž dal Shakespeare nejvelkolepější výklad, nesmíme myslit na to, co poesie dobývá jen ze svých účinků pro vytvoření kusu na scéně, ne na specifikum druhu. Shakespeare slyšel, co lidé kolem něho mluví a myslil o jejich myšlenkách. A poněvadž všecko to, zcela jak to pojal, dovedl organicky svázati, poněvadž amalgam byl právě tak silný jako síla, jíž chápal to, co poskytoval vnější svět, stvořil svoje nesmrtelné hry. Hogarth viděl intensivně typické pohyby svých lidí v affektu, postihoval zcela jako později Daumier způsoby jich pláče i smíchu a uvedl je v souvislost, která odpovídala obdivuhodně zvláštnosti částí. Mohli bychom si představit, že umělec vidí všecky jednotlivosti, které jej dráždí, deformovány, se zlomkovitými, zuráženými orgány, které bezpodmínečně naléhají na připojení k orgánům jiným, aby s nimi spojeny daly teprve cosi rozumného, to, co jediné jeví se umělci jako realita: formu. Jest nám v celku lhostejno, kterému příběhu Shakespeare svůj způsob přizpůsobuje, zda Brutovi nebo Othellovi nebo Falstaffovi, poněvadž zůstává týmž koncentrovaným Angličanem, zbásňuje-li římské nebo benátské pohádky. Nedojímá nás ani zvláštně, směje-li se nebo pláče-li se v dramatě, tak poznáváme i tyto, již mnohem všeobecnější pojmy jako nástroje vyšších mocí, a proto nemá pro nás otázka, pokud drama souhlasí se skutečnými událostmi, již naprosto žádného významu. Jakým básník dal mu býti, takovým musilo být. Historie jest křiva, vypravuje-li to jinak, t. j. vypravuje jiné události, které zde nejsou míněny. Tak dosahuje i Hogarth — v skromnějším, ne tak dokonale abstrahujícím způsobu —



WILLIAM HOGARTH. Z CYKLU „SVATBA DLE MODY". — SMLOUVA.

přesvědčení amalgamem, který spojuje části. Ne místně jednotlivý význam dává smysl. Amalgam jest zde právě tak výronem prostředků umění výtvarného, t. j. naprosto viditelný jako u Shakespeara leží obdivuhodná síla v tom, že všecko přizpůsobuje orgánům, jimiž bez dalšího dar jeho nejlépe dovedeme absorbovati. Zde stupňuje se do nepojmenovatelných vyšin mocnost slov, tam hra linie a plochy, barevnost. Ne pro jich vtip a situace smíme jmenovati společně Shakespeara a Hogartha; co z těchto vlastností zdá se stejným, jest jak jen možno různé — nýbrž proto, že oba dovedli dáti vznikati tomu, co zažili, před našima očima. Oba dosáhli toho různým způsobem. Podobnost spočívá ve vzdáleném příbuzenství impulsů, poněvadž oba náleželi téže zemi. Jako Shakespeare potřeboval i Hogarth ostnu, kterého získal z protivy svojí osobnosti k způsobu svých vrstevníků, a jest samozřejmo, že se nemohla projevit jeho vášeň v zátiších. Jeho legendy buďtež jak chcete bezvýznamny pro nesmrtelnou bytost jeho umění, dají se od něho stejně tak málo odmyslit, jako od Shakespeara Hamlet, Macbeth a královská dramata. Ale mluvíme-li tak, necítíme legendy jako objekty, nerozumíme pod tím materielní událost, nýbrž vidíme je jako části tvůrcovy a užíváme jich jako nutných symbolů pro určité kusy jeho bytosti. Míníme Shakespearea, řekneme-li Macbeth, a míníme něco z Hogartha, citujeme-li Trh Southworkský. Že nám toto vyjmutí připadá snazším u Shakespearea, že domníváme se míti z něho nekonečně víc než příběhy, které skutečně zanechal, že abstrakce, kterou dovršil, jest mnohem větší než u Hogartha, staví básníka vysoko nad malíře. Shakespeare ukázal se ve stu stupních, kdežto vedle něho a srovnán s ním, Hogarth spokojil se malou škálou.

Proto neztenčuje nesrozumitelnost v mnohých dílech Hogarthových (zvláště v mědirytinách, na nichž lpí ještě reproduktivný charakter všech gravur té doby) nikterak našeho požitku. Nerozumíme jednotlivostem v episodách, ale rozumíme jich společnému smyslu, rozumíme nejlepšímu na nich lépe než vrstevníci, kteří četli jen narážky. Ne v nich, pro něž měli mít vrstevníci po ruce výkladů deset a pro něž my jich máme sto, jest ta nepochopitelná dramatičnost, nýbrž ve spojení affektů, gest beze všeho dalšího mluvících v tanec plný změny. Strofa o Mystical Dance z Miltonova „Ztraceného ráje“, kterou cituje Hogarth ve své „Analysis of Beauty“, kde mluví o tanci:

Mystical dance !
Mazes intricate
Eccentric, intervolved yet regular,
Then most, when most irregular they seem

mohla by státi jako motto nad jeho uměním. Tančil svoje díla jako každý veliký umělec, a jeho rytmus jest tak silný, že nás dostává i přes místa, která by naše zvědavost ráda vytrhla ze souvislosti, aby je podala hloubavému rozumu. V něj věříme jako v nevyslovenou démoničnost v Shakespearovi, která žene lidi jako loutky, takže nemohou jinak jednati než jak jednají a svůj temný osud tak bezpečně dovršují, že se ani tomu nedivíme.

Genese jeho děl potvrzuje tuto základní vlastnost celého umění Hogarthova. Hogarth prodělal patrně různé studie až dospěl k definitivní versi. Jsou náčrty, které se velmi blízko přibližují konečnému resultátu — jako ku př. rudkové listy u Fairfaxe Murraye k „Gin Lane“ a „Beer Street“ — a nikterak nepodávají první myšlenku mistrovu. Na nich ještě pozorujeme, jak Hogarth, přenášeje je na měď, sezřejmil stránku illustrační. Jiné obsahují ještě sotva nebo jen v narážkách obrat v komičnost. Drastičné leží ještě naprosto nevysloveno ve hře tančících linií. V náčrtu k jedenáctému listu cyklu „Industry and Idleness“ přeznívá dráždivé vlnění davu na širokém náměstí hlavami prošpikovaném bližší smysl listu. Nápověď ke krámové scéně téže serie, která nebyla provedena v mědirytině, nedovoluje ještě rozeznati, zda se náčrt kloní k žertovné nebo vážné straně, ale rozděluje massy s neodolatelnou názorností a dává liniím sílu upomínající na Rembrandta. Jiné listy téže serie jsou zase docela Dix-huitième — Dix-huitième do konečků prstů. Oko pozorovatelovo prodělává chvějný pohyb mikroskopických křivek a sděluje duchu jen libou vibraci forem. V Banketu — v náčrtu k osmému listu — zdá se, že vedlo péro dítě: všecko tančí v listě, i linie architektury. Obrysy lidí stolujících mohly by, málo změněny, představovati také lesnaté pozadí na některé kresbě bothské. Až hravé libovůle dotýká se zříkání se jednotlivostí. Ale dětskost jest jen v upřímnosti a genialnosti. Celek jest nepochopitelným způsobem zabezpečen. Nevystupuje do popředí fysiognomie jednotlivců a proto také nic specifického z psychologického významu té nebo oné skupiny, ale prostor s dlouhou tabulí lidí, kteří jedí, jejichž animální funkce jest vyjádřena hopkující linií. Skoro se zdá člověku, jakoby zde satira, která jinak tropí si žerty z figur lidí, obrátila celý sál v jediný objekt svého rozmaru a dělala na nás prostorem rokokovou tvář rýh a vrásek plnou. A pochopili-*li* jsme to již, všimneme si, že tato prostorná tvář nalezne se ve všech dílech Hogarthových i tam, kde jednotlivé tváře vyžadují si celé naší pozornosti.

Hogarthovy autobiografické poznámky dávají nám bezpečné poukazy, jaký byl jeho poměr k přírodě. Zvídáme, že skoro výlučně pracoval po paměti. Shledával, tak psal, „that he who could by any means acquire and retain in his memory perfect idea of the subjects he meant to draw, would have as clear a knowledge of the figure as a man who can write freely hath of the twenty-four letters of the alphabet and their infinite combinations (each of these being composed of lines) and would consequently be an accurate designer. I therefore andeavoured to habituate myself to the exercise of a sort of technical memory, and by repeating in my own mind the parts of which objects were composed, I could by degrees combine and put them down with my pencil. Thus with all the te drawbacks which resulted from the circonstances, I have mentioned, I had one material advantage over my competitors, viz, the early habit, I thus acquired of retaining in my mind's eye, without cold copying in on the spot whatever I intended to imitate. Sometimes but too seldom, I took the life, for correcting the parts, I had not

perfectly anough remembered and then I transferred them to my compositions.*)

Tuto methodu potvrzují biografové**) a rozumí se sama sebou při celém způsobu tohoto umění. Ona sama o sobě obsahuje již mistrův protest proti trudné bezpomocnosti jeho krajanů. Jejich opičení se, zbavené každého vnitřního účelu, nedošlo by v bezduchém napodobení přírody žádného vyvrácení. Hogarth hledal především ve svém povolání prostředek, jakým osobně vyrovnati se se světem a mohl to ve svém postavení jen silnou synthésou. Byl z rodu, byť i ne rázu Rubensova.

Jeho rytmus ukazuje mnohou podobu s Vlamem. Dělí je století a různost ras. Hogarth nemá nic z královského způsobu malíře Marie Medicejské. Byl skrz na skrz měšťákem v měšťácké zemi a žil v době, která se snažila uvolniti veliké gesto 17. století. Stojí tedy kvantitativně tak k Rubensovi jako současní Francouzové. Ale způsob jeho byl mistrovi bližší. Něco z řádění sedláků na posvícení v Louvru, z tohoto zcela zvláštního Rubense, žije v jeho scénách. Rozumí se, zmenšeno, viděno temperamentem dix-huitièmu. Cítíš způsobné rokoko i zde přes mnohý obhroublý detail. Jenže jeho způsobnost není tak plynná jako způsobnost Francouzů, a to přináší mu spíše přednost než nedostatek. Z jeho tužšího způsobu, který se do nás jako by zuby zatne, kdežto obrazů školy Watteauovy užíváme jako zralých, rozplývavých plodů, vzniká hlubší působení. Neztrácí nikdy svéhlavost samoukovu, bývá zřídka virtuosem — pak ovšem nad všecky anglické pojmy — a netratí se nikdy beze zlomku v známém rytmu doby. Má zcela vlastní pohyb. Dixhuitième pro muže. Žádný Francouz téže doby nenamaloval grotesku; pastýřská hodinka nestrpěla žádných příkrých kontrastů. Vedle Hogartha neuniknete dojmu, že Francouzové hráli jen na jedné struně a ostatek nástroje nechali ležeti ladem. Hogarth jest větší svět: objektivnější, viděný z větší výše. Jeho smích nedráždí vás, abyste se s ním smáli jako fraška šprýmařova. Pojímá více, poněvadž silněji cítí, i když se nám nejprve jeví jeho cit jen jako silnější nenávist. Jest mnoho věcí v jeho obrazech, kterých by žádný Chardin, žádný Fragonard nenamaloval sladčeji. Ale jsou vždycky jen tónem vedle jiných tónů a drsná nuance vedle nich podmiňuje bohatší změnu. Vždy cítíš něco ze svěžesti začátku, kdežto do sladkosti alkovnových malířů mísí se tušení konce.

To platí i v širším smyslu. Uměleckohistorická analysa přivádí na světlo mnoho ingrediencí, které v naší představě stojí proti sobě jako nejpříkřejší kontrasty. Hogarth nutí naši paměť, aby odskočila od jeho vrstevníků k duchům tak vzdáleným jako jest Breughel. Všem groteskním jest blízek. Co, nehledíc ke Callotovi, vděčí Janu Steenovi, Teniersovi a Ostadovi, bylo poznáno již za jeho života. Breughel jest však solí v Hogarthovi, součástkou, která se nedá jako druhé nahraditi jiným jménem. Při opilé ženě na schodech, která nechává spadnouti své dítě přes zábradlí, v rytině „Gin Lane“ myslíte na Breughelovy slepce a podobné. Detaily v „A Medley“, ve scéně v kostele, mohly by býti vyňaty z čarodějného sabbatu od Breughela nebo Bosche. Takové listy nalézají se ve všech fazích Hogarthových. Při tom nevím, znal-li skutečně Hogarth Breughela. Přimknutí se — může-li se o něm mluvit — nemá ani stopy po archaismu, nové cítění naplňuje formu až do kraje. Nebylo by nemožno, aby zde prostě jen stejné podmínky nevedly k stejným resultátům. Každým způsobem nedá se postrádati v jeho díle této primitivné base. Dala malíři pevnou stavbu a zdržela satyrika, že neutonul v neplastickém.

Satira obdařila jej vlastně jen přednostmi Zatlačila zdánlivě umělecké záměry, aby je v pravdě tím šťastněji rozdělila. V jeho interieurech vidíme prvním pohledem jen scénu. Láká nás zvěděti, co se tu děje. Jakmile přijdeme blíž, zaujme nás umění a stěží pozorujeme, že vodí za nos naši původní zvědavost. Umění jeví se pak jako nesmírná suggesce prostorná. Jest nepatrnější v obou prvních velkých cyklech „A Harlots Progress“ a „The Rakes Progress“, z nichž první jest úplný jen ještě v mědi. Stránka kulturně-historická má převahu, scéna jest důležitější než prostor. Konstatujete bez námahy v drobounkém kabinetě Musea Soane, jak od těchto obrazů k pozdní „Election Series“ genius malířův rozvírá křídla a stává se universálnějším, tvárnějším. Za to v detailech časnějších děl vězí příšerná síla. Gesto nemluví jen, jedná. V šestém dílu Rake's Progressu, ve scéně hráčského

---

*) „Hogarth Illustrated“ by John Ireland. (London 1791).

**) Dobson and Armstrong (Heinemann, str. 13.)



■ W. HOGARTH ◘ Z CYKLU „SVATBA DLE MODY“. — KRÁTCE PO SVATBĚ.

doupětě, proráží zuřivý posun ruinovanců bezbarvé temno jako magické světlo. Obraz jest jako mnoho jiných zle potemněn a pokažen a byl od počátku barbarsky malován. Ale stále ještě působí jako pohled v polozasypané zříceniny, kde detaily náhodou uchované nutí naše myšlenky, aby si je znova postavily.

Táž serie prozrazuje však již také dary mnohem něžnější. První obraz, v němž mladý marnotratník chystá se upraviti si růžovou budoucnost, dává již tušiti celou koloristiku budoucnosti. K stříbrné šedi a k modři otevřené vesty rekovy, v jehož něžném, světle hnědými kučerami obklopeném obličeji šeptá teprve nejroztomilejší žádostivost, přimyká se oranžová hněď krejčího, který bere míru, s červenou kápí. Modrá vytváří se dále ve skvrnitém šatě stařenině, v nejsilnější figuře, a mladá „Bedmakers daughter“ přináší k tomu něžnou růžovou a oranžovou a nejbohatší bílou. Brillantně stojí tento bouquet před velazquezovskou hnědí zdi. Pečlivost Hogarthova, s jakou staví svůj pokoj, dá se srovnati jen s nejlepšími hollandskými malíři interieurovými.

Musíme mít trochu trpělivosti před takovými obrazy. Pozoruješ-li je při úprku, jakým probíhají se moderní výstavy, může se již stát, že zpozoruješ jen vypravěče anekdot. Vydržíš-li však před obrazem několik minut, stane se s tebou podivná proměna: anekdota zmizí za skutečnými nositely kouzla. To dá se pozorovati u všech obrazů Hogarthových. Z ostrého louhu „Calais Gate“ v National Gallery, jímž se pomstil Hogarth za nezaviněné zatčení r. 1748, když chtěl do Francie, zbude na konec jen dokonalé malování. Nevíme dobře, co znamená obrovský roastbeef v ramenou kostrounského chlapa, ale jsi unešen materií masa a bělí pláten a obdržíš, sestavíš-li si tyto detaily s vyhublými tvářemi stráží, nejen vagní výklad narážky, nýbrž zcela bezpečný dojem o plápolavé fantastice nazírané scény. Vypravování se tímto způsobem nekoncentruje, jak by to učinil literárně myslící představitel, nýbrž sevšeobecňuje, jak jest to hodno malíře. Z původního podnětu k tomuto obrazu zbyla jen figura malířova v levo v pozadí, jak skizzuje bránu — narážka na příčinu jeho zatčení.

Dokonalá koloristika ve zmíněném obraze z „The Rake's Progress“ stojí v serii tak celkem osamocena. Co zde bylo naznačeno, naplnil Hogarth o deset let později v hlavním díle National Gallery, v šestiaktovém cyklu „The Marriage à la Mode“. Pokrok záleží ve vypracování barevného a ve vypuštění všeho prostořekého detailu. Srovnáte-li s ním první serii „A Harlots Progress“, domníváte se ještě více, že stojíte před rozvojem primitiva ve vládce nejvíce differencovaných účinů. Rozšíření elementu prostorového jest značné již mezi oběma prvními Progressy. Redukce nehorázných figur, které v první serii nejsou ještě v zcela přesvědčivém poměru ke svému okolí, dává druhému vyrovnanější účin. V třetím cyklu přistupuje k tomu zralost koloristiky. Ta zde náleží docela malíři, kdežto první prozrazují ještě zřetelně počátky Hogarthovy jako mědirytce. „The Marriage à la Mode“ jest z nejplodnější doby malířovy, kdy vznikly vlastní portrét se psem a portrét sestřin, a ukazuje maximum malířského kouzla, které se dá vůbec mysliti v tomto druhu. Domníváš se, že stojíš před diminutivnou freskou, tak přirozeně pokračuje chvění z jednoho rámce v druhý a působí jako část učleněného celku, při čemž zauzlení dosti banálního příběhu o koketní paní a lehkomyslném bonvivantovi nepřipadá zvláštní úlohy. Přes tvrzení Hogarthovo, že Francie nemá dobrého koloristy — tvrzení toto podnítilo žertovný výbuch zuřivosti Diderotovy v jeho Salonu z r. 1765 — může se kouzlo těchto scen napověděti jen francouzským jménem; týmž, kterým vytrumfnul tehdy Diderot proti Webbovi a Hogarthovi: Chardinem. Ne aby se tím vedla do boje cena jednoho proti druhému. Co zdobilo tichého mistra „Benedicite“, nehodilo se anglickému dramatikovi a co dovedl, měl i bez Chardina, i když Chardin, jak Diderot právem řekl, podstatně časněji než Hogarth nabyl nároku na slávu velikého koloristy. Šest obrazů „Marriage à la Mode“ mohlo by se nazvati dramatisací z téhož světa, který meditativnému příteli Diderotovu vdechl lyriku. Chardin jeví se svobodnějším z obou. Větší kultura zabezpečuje mu větší odstup od modní míry dobové. Hogarth jest v celosti těchto scen skoro více Dix-huitième než Francouz. Rythmus, který slyšíte sotva ještě ševeliti v „Pourvoyeuse“, jenž zde dovoluje pantheismus malby v zátiší veliké, zní u přirovnání s tím příliš hlučně i v nejněžnějších obrazech Angličanových, přináší však za to také plnost, která mocně překypuje z malého rámu obrazového. Růz-



WILLIAM HOGARTH Z CYKLU „SVATBA DLE MODY". — V HRABĚNČINĚ ŠATNĚ.

nost roste při bližším srovnání. Všecko jest přímé a prosté u Chardina; miluje kolmé, všecko, co dává nejprostší pohyby závoji jeho barev. V dokumentech autora „Analysis of Beauty" vládne křivka. Všecko jest ohnuto, a barva skládá se z prohnutých řetězců. Jen v totalitě podobají se sobě z daleka palety, jako se podobají z dálky mnohé figury v obrazech obou umělců, poněvadž jsou v podobném velikostném poměru k prostoru. Genese naproti tomu jest však zcela různa. Prostory nemají nic společného, jakož lidé v nich mají také zcela různé duše: zde temperamenty rtuťovitě pohnuté, tam rozvážlivé, přemítavé postavy. Chardin staví ze zcela jasných, dobře organisovaných kontrastů barevných kostru svých obrazů, a maso vzniká z obalů dechnutých přes celek; z mikroskopických tříští brillantových tkají se koloriské závoje Hogarthovy. Hogarth obléká svoje drobounké lidičky jako Rubens svoje papeže a dobírá se souvislosti nakupením všech možných látek. Zpívající blázínek v oblékací scéně z „Marriage à la Mode" jest královsky vyzdoben. Takový nepatrný kousek jako obruba na olivově šedém rukávci, v němž se prostupuje oranže se svítivou červení a modří, zdá se býti — člověk neví jak — vyňat z ornátu svatého Livina v Brusselu nebo z podobného nějakého nádherného kostymu Rubensova. Hraběnka má vždycky zvláštní cachet. Zde při česání sedí v šedě růžovém juponu, který přikrývají částečně bohaté záhyby oranžového županu. Pravé bijou korsetu, šedý s modrými stuhami, objímá rozkošné poprsí a přes to padá bílý, šedě ostíněný plášť česací. Milieu záleží z tisíce důležitých nicot, které vyplňují život preciosek. A přes to žijí tyto loutky, a to jest neuvěřitelné, životem mezi svými sklenicemi na pudr. Hraběnka není jen oblečena: její tvář ukazuje lákavou animální svěžest dámičky, která umí užít svého

času. V jadrné bledě růžové pleti, kterou zdobí svítivě hnědé vlasy s náviny kadeří rozkošně kanaletovsky propletenými, sedí energická touha po rozkoši, ďábelské napětí nervové. Již v druhém obraze „Shortly after Marriage“, kde milostivá vedle příštího Cocu — tušení toho v mravní kocovině natahuje mu všecky údy — zdá se ještě čilou, tušíte, že její činnost nevyčerpává se toilettními historiemi a cítíte, přiznávám se k tomu v studu, hříšnou sympatii s takovou sladkou drzostí. Na takové individualisace věčně ženského, tak objemné v nejmenší míře, nikdy Chardin nepomyslil. Teprve Guysovi vděčíme za podobné pocity.

Rozumíme tomu, když takový umělec, který dovedl dáti takové rozšíření starých pojmů krásy, díky svému životnímu postihování přítomnosti, upíral úctu obrazové veteši svých vrstevníků a kdysi v žertu, narážeje na přílišný import italských obrazů, napsal: „That grand Venus — as you are pleased to call it — has not beauty enough for the Character of an English Cook-maid.“ Na tomto slavném listě není jen zajímava Hogarthova neskrývaná nechuť k Italii, nýbrž i co mluví mezi řádky, láska k domovině. Tento, při každé příležitosti prozrazovaný ideální poměr k svojí zemi, zdá se, stojí ve špatném souladu s posměchem, který se nebál ani boha, ani světa, ale byl nejen mravní basí člověkovou, nýbrž i nepřehlédnutelnou podmínkou umělcovou. Jak se obojí snášelo, aniž nutilo umělce ke kompromissu s člověkem, v tom jest klíč k psychologii Hogarthově a k postižení celé jeho velikosti. Především k jeho umění. Neboť skutečnost, že se posměch v jeho obrazech zdobil krásnými barvami a volil příjemné formy, nestačí k vyložení faenomenu. Podává oddělená fakta v jedné větě bez spojení. Logika této souvislosti musí býti nalezena.

Scény Hogarthovy jsou projevy posměvače, který z bičovaných věcí vyzískává monumentální formy. Viděli jsme před tím, jak lidé na jevišti jsou do sebe obráceni, objektivné líčení autorovo. To samo o sobě není stylotvornou silou těchto obrazů. Vylučuje jen chabý styl, machu sentimentality, zabraňuje škodlivému, ale neprospívá positivně. Že Hogarthovy příběhy nejsou obrázky k vtipům, nýbrž karikaturami v onom smyslu, který si dnes troufáme podkládati všem velikým uměleckým dílům, není podmíněno objektivnem analytického pozorování. Ale jest toto objektivno v Hogarthovi i v objemu, který se dá bez dalšího snadno poznat, skutečně tak uzavřeně abstraktní, jak se to zdá povrchnímu formulování? Psychologicky myšleno, znamená to: posmíval se jen Hogarth?

Kráčíme-li s Hogarthem obrazy „Marriage à la Mode“, jedno zdá se nám nejprve těžko uvěřitelným: že by autor kruhu, jehož vady tak nemilosrdně odkrýval, stál daleko. Co víme o jeho životě, nedává nám o tom světla. Ne hmotná příslušnost mohla by nás poučiti, a že o ní nemůže býti řeči, víme s dostatek. Ale ten, jemuž zůstal Garrick nejlepším přítelem, druh Popeův, jemuž rydlo karikaturistovo sloužilo již v pracích mládí, rozuměl především než nenáviděl. Co se kolem něho dálo, vzrušovalo celou jeho bytost, ne jen jeho morálku. Naplňoval postulát, který později jeho krajan Carlyle formuloval: viděl. Jeho zor pronikal směšným jádrem věcí a viděl relativnou schopnost k životu i věcí opovržení hodných. Týž horlitel, který ethický úspěch populární serie mědirytin „The four Stages of Cruelty“, jimiž chtěl vychovati svoje krajany k soucitu, stavěl výše než pyšné vědomí, že někdo stvořil kartony Rafaelovy, nemohl se ve svých nejlepších dílech zdržeti, aby nevěnoval obětem svojí rozkoše více lásky, než žádala paedagogika. Nemůže se líčit tak svůdně gracie rekyně „Marriage à la Mode“ ani ve scéně duellové, kde ubožka v košili klečí před prostřeleným manželem, je-li člověk docela bezcitný k jejím krásám. A při umírání hříšnice neviděli bychom tak vzácné tóny palety, kdyby bylo na moralistovi říci poslední slovo. I zde zůstal umělci povrch krásným, i když jej nese zlá neřest nebo absurdní směšnost. Charakternému příteli lidu musila se objeviti celá pestilence vyšších tříd v módě oné doby, a Hogarth nevynechal žádné příležitosti, aby neřekl o tom své mínění. Nejlépe podařilo se mu to slavným obrazem „Taste in High Life“. A i zde, kde konečně morální tendence nežádá si žádných omezení, kde jde o dva staré hastroše, jejichž loutkovitost nevynutí ze žádného pozorovatele lidského dojmu, i zde mísí se ve smích Hogarthův rozhodný tón jeho podvědomí. Dílo nevyčerpává se naprosto komikou osob představených. Třebas působila sebe směšněji pyramidální krinolina



WILLIAM HOGARTH.
RODINNÝ PORTRÉT.



■ W. HOGARTH. ■
CALAISSKÁ BRÁNA.

staré škatule stvořené jen z líčidla a falešných vlasů, jejíž arabeskové ruce náležejí spíše k tváři než k trupu, třebas jest sebe idiotnější její partner, jemuž celý život i s pohlavím vplynul v mechanismus zakrouženého způsobu chůze: směšnost tohoto předeckého obrazu módní pošetilosti neobstojí přece před větším komplexem citů, který přímo nebo nepřímo — podle stupně vzdělání pozorovatelova — vyvolává. Neboť nezatracuje jen, i když směšnost samu nalézáme ve všech detailech až do groteskních obrazů na stěnách. Získává positivní stranu. Ne sice populárním způsobem, ne lacinými personifikacemi. Nevidíme „dobré“ vedle „zlého“. Žádné Quod erat demonstrandum neuzavírá pozorování. Ale ve zlém ukazuje se dobré. Falešná gracie, kterou Hogarth odsuzuje, jest přebita gracií pravou, která užívá týchž osob, týchž gest a všecky směšné jednotlivosti spíná v celkový gestus, jenž, poněvadž jest harmonický, vábí duši ve vyšší, vysoko nad morálkou položené nivy. Jest to zmonumentálnění mikrokosmu a podržíme, když byl pomíjivý vtip vykonal svůj účinek, jen nepomíjejícnost nové formy, na níž jest nám na konec lhostejno, z jakých paradoxií vzešla. Pohyby obou vytržených dávají dohromady nádhernou arabesku. Opici, která jako roseta přerušuje obrovskou křivku, nepostavila do popředí jen sama rozkoš z bičování, a v druhé ženské osobě — skoro by se dalo říci v třetí — nezůstává již ani nádech negace; nebo spíše nádech, který zůstává, působí jen jako koření této pikantní gracie. Feminismu bylo se zde ne pouze posmíváno. Z grotesknosti vyrůstá



W. HOGARTH.
HOGARTOVA
SESTRA ANNA.

věk, který se mohl podařiti jen objektivisační schopnosti umělecké duše, a stává se na konec tak silným, že cítíme již jen lehtadlo, ne důtky.

Neztrácejme se však v obdivu jediného plodu se stromu Hogarthova — který nás dnes snad láká více než slušno — a nezapomínejme, že byl jen jedním z mnohých. Předmět posledního velkého cyklu vzdaluje se daleko látkového oboru cyklů předešlých. Jest to tentokrát volební kampaň ve čtyřech aktech, „The Election Series". Vznikla r. 1755, deset let po historii sňatkové, dvacet let po „The Rakes Progress". Garrick ji získal a těšil se z ní až do své smrti. Dnes tvoří dílo to největší poklad Musea Soane, kde visí v témže spleenově malém kabinetku, který hostí „The Rakes Progress" a ještě kdo ví kolik jiných užitečných a zbytečných věcí. Shodnou se zajisté všichni v tom, že tento cyklus znamená arcidílo mnohostranného mistra. Nemá nic z duchaplných fin-de-siècleovských žertů z obrazů, o nichž jsme se právě zmínili, a přece zase to nejlepší z nich, touž hravě vítězící formu. Jenže znamená zde vítězství zkrocení přímo nepřehledného množství účinů. Teprve kdybychom jednou měli před sebou tento obraz v rozumném sále, kde by byl možný odstup a osamocení, mohli bychom si to ujasniti. Myslete na nejpitvornější Jany Steeny a podobné, abyste si vymalovali jednotlivosti. Hemží se tam podobnými tvářemi a mnohé jsou známým vzorům k nerozeznání podobny. Tak ku př. hned v prvním obraze, „Entertainment", v hromadném žroutství voličském, chlap při levém stole v červené kazajce se sklenicí v ruce, jemuž bestiální rozkoš rve jazyk z hrdla; nebo na nejkrajnější levici nestvůrná stará žena, která si dává zaplatiti své politické mínění od kandidáta v naturaliích atd. Tato robustní hollandská nota neprojevila se teprve v poslední serii. Naleznete ji sem tam v mnohých časnějších obrazech a rytinách — ku př. v Cockpitu — dokonce již ve figuře Bambridgeově v soudním sezení z r. 1729 v Portrait-Gallery. Mnohdy myslíte, že byly hlavy přejaty přímo z malých hollandských obrazů a vsazeny do komposice Hogarthovy. Jenže v tom, jak jsou vsazeny, leží to pamětihodné. Tvrdil bys, že Hogarth pitvorností, které zůstávají na malých obrázcích hollandských často jen isolovanými monstruositami, dovedl teprve doopravdy využíti tím, že z nich učinil akcenty ve svých lidových massách. Celek jest jak jen možno málo Jan Steen, nýbrž — rokoko. Hopkující rytmus jako čilá říčka klouzající přes všemožně groteskní kamení, které leží ve všemožných položeních pod povrchem jeho jasné vody; zcela průhledný přes všecku rozmanitost, vždycky živý až do bláznovství a přec jediná harmonická plocha. Již v „March to Finchley" z Foundling Hospitalu, o několik let časnějším, v předchůdci volební serie, lze pozorovati, jak Hogarth vynucuje klid. Bez červeně tváří a uniforem, všude se vracející, rozpadnul by se obraz. Perspektiva barevná doplňuje zde ještě trochu libovolnou disposici. Ve volební serii zmnohonásobňuje se tento účin. Z barvy stává se mnohonásobně sepředená síť, která sleduje pohyby komposice, a komposice jest při vší původnosti dojmu tak založena, že všecky jednotlivé pohyby doplňují hlavní směr. V „Entertainmentu" dává hnědě tečkovaná šeď zdí a stolů pevnou podlohu pro hru, která se přirozeně v barvě ukazuje mnohem zdrželivěji než v linii. Šedě modré odstíny mají převahu. Nechť hlavy obžerstvím rozpálené smějí se, šklebí se a křičí sebe prudčeji, společný červeně šedý tón váže je na klidné ploše a před pozadím stejného způsobu v ornament stolový, který stojí pevně jako skála v zuřícím příboji živlů. Jednotlivé živější barvy kontrastové jsou však skoro mathematicky rozděleny. Červená sedí v levo v zadu v červené kazajce silného chlapa se sklenicí, v předu v mladíkovi se sudem, na pravo v oděvu omdlelého hltouna ustřic; oranžová na levo v praporu, ve středu v base, na levo v těle staré ženy atd. Nikde nepozorujete schematu. Každý ze čtyř obrazů jest světem, náladou pro sebe a přece částí téhož příběhu. — V obou posledních obrazech serie stupňuje Hogarth své fantastické umění stavitelské a urovnává zase jako v ostatních divokost komposice jemnou škálou modrošedé, oranžové a hnědé. Jevištěm v „The Polling" s hemžením na schodech a mnohostí individuelných scén, stísněných na nejmenší prostor, jest rozkošná klidná krajina, která provází tichými akkordy tento zmatek. Zde tušíš, čím by byl mohl býti přítel Wilsonův anglické škole krajinářské. „Chairing the Members", apotheosa, stojí přede mnou ve vzpomínce jako vysoko stříkající vlna lidská. V mnohopatrové stavbě se židlí nesoucí tlustého kandidáta jako v korunovaci hraje každý detail v celkovém rytmu, aniž tím ztrácí svého objektivného



■ W. HOGARTH. ■
VLASTNÍ PODOBIZNA.

užití. Okouzluje-li nás v Rubensovi a v jeho nástupcích smělost, rozrušiti kosmos, aby jej mohli znova postavit, u tohoto občana menšího světa učíme se ceniti tuhou vytrvalost, která získává svoji pyramidu z drobounkých kaménků stavebních.

Hogarth jako malíř portrétový znamená zvláštní kapitolu. Svedl jsem na počátku slabost anglické malby v luxusní ráz tohoto oboru, který tu byl, ne aby sloužil umělcům k vyjádření se, nýbrž aby dopomáhal hlavám malovaných k libivé eleganci. Hogarth zůstal nedotčen tímto zlem. Rozeznává se od svých kollegů ne tím, že užíval jiných barev než oni, byl obratnějším nebo méně obratným, ne tak jiným pojetím osob malovaných, nýbrž jiným pojímáním svého povolání. Viděl v podobizně právě totéž, co v ostatní malbě. Jen lidé, kteří jej bavili, směli mu seděti. Umělecké dílo nebylo mu obchodem, nýbrž životem, možností, stvořiti jasné formy pro to, co jím hýbalo. Proto působí nejčetnější jeho portréty především dojmem nutnosti. Tato vnitřní kvalita nedá se ničím nahraditi, ne že by snad v nás probouzela zvláštně morální nebo sentimentální rozvahy, nýbrž jako nositelka motoru, který jediný nutí k projevu nejvyšší schopnosti tvořivého umělce s nevyhnutelnou energií. Není ani jediného mezi portréty, který by nebyl viděn celou silou. To projevuje se nejprve ve způsobu, jakým lidé v obrazech vyplňují prostor. Lord Lovat z r. 1746 s e d í především na židli, dříve než působí dekorativně. Sedí vším, co jest mu dáno k sedění. Jeho fysiognomie nevězí jen v širokém chytrém obličeji, nýbrž v celém těle, jehož tělnatou plnost tušíte pod záhyby kabátovými, až do tlustých rukou s počítajícími prsty. Nic neprozrazuje, že tento muž příštího dne, když jej byl Hogarth vypodobnil, byl sťat. Jen energická životnost osoby vymalované, která dala vládě dosti práce, vystupuje se vší differencovaností. Hogarth sám prohlašoval za svůj nejlepší portrét Captaina Corama z r. 1739 ve Foundling Hospitalu s neobyčejně mluvící, ze silných tahů štětcem zhnětenou a přece docela měkkou tváří, poněvadž prozrazuje jakýsi vztah k genru dobovému a zvítězil prostředky, které mu byly spíše společny s jeho kollegy. Soud tento zdá se nám dnes přehnaným, ne že bychom nepokládali Kapitána Corama za výborného — tento způsob dá se stěží překonati — nýbrž proto, že v jiných obrazech jeví se Hogarth daleko více sebou samým. Myslím při tom méně na druh, specificky anglickému dobovému duchu blízký, jako obrazy Garrickovy, Thornhillovy nebo Pelletovy, důkazy o povýšenosti přirozeného instinktu nad obratnost mnohomazalů, také ne na pyšnou alluru malého vévody z Cumberlandu ve sbírce Sira Charlesa Tennanta, kde v nejmenším rámci předpovídají jednotlivosti Goyu; nýbrž především na některé podobizny ženské, na Miss Arnoldovou ve Fitzwilliamském Museu v Cambridgi a na slavná díla v National Gallery. Jsou to nehynoucí dokumenty nejjemnějšího anglického ducha, vzniklé z téže doby jako portréty školy Reynoldsovy a přečnívající nejlepší z této školy o tolik, že člověk nechápe, jak táž doba, táž země mohla zploditi tak různé stupně uměleckých hodnot, aniž se přiznala zcela nedvojsmyslně k lepší části. Hogarthova žena není loutka, na niž věsí ostatní krásná gesta a krásné šaty a jíž přibásňují mdlé myšlenky. Mluví, tvoří, jedná před naším zrakem, projevuje se všemi instinkty svojí přirozenosti, svým temperamentem, svými rozmary. Životnost, která se nemohla v „Marriage à la Mode“ podrobiti tendenci mravového dramatu, aniž neprojevila v některé formě nezkrotnou svěžest „Cook Maidu“, rozpučuje se v podobizně, která jest dělána jen pro sebe, v nejbujnější vegetaci. Podobizna sestry Anny není jen nejzralejším dílem Hogarthovým, nýbrž jednou z nejkrásnějších tváří celého 18. století. Na šatech dávají červeně oranžové tóny, které se zvyšují až do žluti a olivovou jsou zarámovány, s růžovou uprostřed a s bílými tóny oblíbených krajek nejvzácnější harmonii. Přes bohatství zůstává zachováno všecko parnaté, rouchovité šatu. Cítíte pod látkou silné tvary těla. Z krajek vyrůstá plná tvář s kvetoucími ústy — v nichž se červeň stupňuje jako v dívčích ústech Vermeerových — a se zářivýma očima, korunovaná bohatým hnědým vlasem, jež osvětluje poslední červeň. Moudrost této koloristiky postavené na temně zelený základ pozvedá se nad toilettní vtipky módních malířů anglických jako přirozený nádech pleti nad tón líčidlový. Prostředky výrazové, třebas výsledek působil anglicky, jsou jak jen možno málo anglické. Nenávistníkovi Francie přihodilo se — zajisté nevědomky — že se zde přiblížil barevné kultuře země, která měla zploditi Delacroix. Ovšem nejkrajnější stručnost a hutnost této měkké formy byla



W. HOGARTH.
PODOBIZNA HEREČKY
FELTONOVÉ.

tenkráte i ve Francii zcela neznáma. Jenom logika barevného jazyka působí na nás dnes francouzsky, poněvadž byla dále vzdělávána v Paříži, ne v Anglii. Zda mnohé vlivy, které v 18. století proudily z jedné země do druhé, nevzaly počátek u Hogartha, neodvažuju se rozhodnouti. Zcela jedinečným zůstává živel fysiognomický. Hlava sestřina jest téhož rázu jako autoportrét; rodinná podobnost dvojitého způsobu. Týž tuhý malířský sklad, kterému nikdy nehrozí nebezpečí, že se rozplyne v páře, nýbrž probíjí v jadrné precisnosti životnou sílu. Styl neodvede nikdy Hogartha od úcty k objektu. Právě jako v lidových scénách, kde v největším zmatku klidně zaznamenává události, zůstává i v portrétu především věcný a staví nutnost, tvořiti lidi, nad rozkoš artistů, vyčerpávati se v krásných figurách.

V Shrimp Girl učinil Hogarth ještě krok za sebe. Kolorista osvobodil se tu jednou ode všech ohledů na různé ostatní dary mistrovy, zapomněl na přesnost jednotlivosti a podal v rychlopise šťastné inspirace dílo nejčistokrevnějšího impressionisty. Tak volně vedl sotva kdy Fragonard štětec. Sotva pozorujete, že tvůrce této nepopsatelné tváře, která nezáleží z nosu, úst a očí, nýbrž z jediné látky plovoucích tónů, žil v 18. století. Teprve naše doba odstranila každou zeď mezi nástrojem a vůlí a dovolila barvě na plátně bezprostřední sdělení silně cítících osobností. Tak vedl si tentokrát Hogarth. Jako by nikdy jí nebylo, tak zmizela tuhá píle, na hromadu snášející. Impuls účinný jako jediný hmat změnil paletu v obraz. Šedé, hnědé a růžové tóny pronikají se jako bezebřehé proudy a zabraňují badavému pohledu proniknutí v tajemství jejich souvislosti. Vodnaté oko nemá více důležitosti než kterákoli část úboru — šatu, jejž by neuhádnul žádný krejčí — jest skvrnou mezi skvrnami. Ani detail nedává se jasně poznati, a ani detailu nechybí této skutečné bytosti, která stojí před námi ne jen v dokonalejší tělesnosti, nýbrž i s atmosférou, v níž žila a ještě žije. Cosi v póse připomíná Rubense, kypící svěžest nosičky košíku na Lotově útěku v Louvru. A vzpomínka neomezuje se tentokrát na vědomí, že máme před sebou zdrobnělou formu podle většího světa, nýbrž staví dojem vedle činu velikého mistra, vidí v něm následníka stejné hodnoty, uskutečnění nejtajemnějších myšlenek Rubensových a obdivuje se témuž duchu energie, jak ovládati plynoucí massy. Při tom zase dílo praanglické. Ze všech obrazů líčících londýnskou Girl přibližuje se nejtěsněji tento obraz fragilní svěžesti, smějícímu se půvabu. Jest to zpodobnění rassy jako Rembrandtova kuchařka nebo nějaká dívka Corotova nebo Raffaelovská Madonna.

Také sebe samého namaloval několikrát Hogarth a zdá se těžko pochopitelným, jak týž tvůrce, který nalezl pro Shrimp Girl nadechnutou formu, mohl zachytiti člověka, jímž byl sám, prostředky tak zcela jinými. Namaloval se se svojí doggou a s paletou, na níž jest viděti Line of Beauty, dva emblemy, jež cítíte oba dosti typickými pro čtyřhrannou tvář s duchaplným čelem. Malování jest klassické. Přednes nemá nic z Dix-huitième, nýbrž sílu a vroucnost velikých malířů člověka ze 16. a 17. století. Jako oni chtěl podati tvář. Kostym, lidem jeho doby hlavní věc, nemluví tu vůbec, červeně hnědý kabát na černé vestě působí jen jako rám. Jen v psovi, jehož barvy jsou nepostrádatelny pro koloristiku celého obrazu, vrací se znova jasnovidnost v pojímání fysiognomickém. Zde také jako v jasné tváři malířově vydává štětec celé bohatství touche. Pes náležel k člověkovi jako žlutě hnědá širokých elastických tahů jeho huňaté srsti k temné harmonii obrazu. Jest pojat animalněji než lidský obličej. Zde jeví se všecko v nuancích, co ve zvířeti praví hrubší tahy. Taková symbolika byla způsobem starých mistrů. Modellace tváře upomíná na největšího cizince, který kdy v Anglii maloval. Hogarth zdá se jediným, který z toho dovedl těžiti. Ještě v pozdním autoportrétu malého formátu v Gallerii portrétové, kde Hogarth sedí před štaflí, aby maloval komickou Musu, vyvolává plastika prostorovosti vzpomínku na Holbeina.

Věříš této tváři, že člověk, který ji měl, myslil své zvláštní myšlenky o světě a svém umění. Co měl pověděti o umění, uložil do knihy, která se do dneška těší témuž podceňování, jež bývalo věnováno až do nedávna ne příliš vzdáleného obrazům malířovým. Kniha, v níž dogga, kterou měl Hogarth v těle, chvílemi zuřivě štěká a dopouští se ukrutných bludů asi toho druhu, který přibil Diderot, ale která ve svém celku zaslouží, aby byla nazvána jedním z nejlepších děl o umění. Kniha umělcova; jednostranná jako všecky theorie od umělců a proto dobrá, neboť jednostrannost ta-



HOGARTH.
NÁRODNÍ
SLAVNOST.

kových silných lidí ukazuje vždycky cestu, po níž dospěli dokonalosti a přispívá proto právě tolik k rozmnožení našeho vědění jako jejich umění k rozmnožení našich požitků.

Hogarth pokládal ohnutou linii za krásnější než přímou. Bezpodmínečnost této věty znepokojuje. Jest příliš správná, aby nalezla víry. Každé dítě může si představit, že přímka nebo křivka sama o sobě nemůže být ani pěknou ani nepěknou, poněvadž jedna linie v díle, které se skládá z mnohých, podává jen zlomek činitelů krásna. Jednota nedá se konkretně dokazovati. Ani v nejjednodušším díle nedává výsledek jednotlivost na minimum redukovaná, nýbrž užití částí k celku, a ohnutá linie může býti na určitém místě stejně krásná a stejně ošklivá jako linie přímá. Kdyby se byl Hogarth spokojil postavením této věty, byl by smích ne neodpustitelným. Ale tuto větu vytáhla jen lehkomyslná povrchnost, která již za doby Hogarthovy nejinak si vedla než dnes a vždycky jest ráda, nalezne-li paradox, který se dá mimo souvislost snadno vyvrátit, aby mohla hodit knihu do kouta. V pravdě byly obě formy, které Hogarth stavěl proti sobě, jen symboly pro různé principie. Jedna, kterou personifikoval pod přímkou, představovala nepohnutost, druhá, kterou označoval linií ohnutou, pohnutost. Smrt a život dalo by se stejně říci. Dokazoval, že v umění záleží na účelné differenciaci, na pokud možno nejbohatším vyvinutí všech motivů v předmětě složených a na sebrání vší té mnohosti v jediný rytmický výraz. Ukázal, že platí to nejen pro komposici lineárnou, nýbrž i pro barvu a neomezil se jen na svoje umění, nýbrž dokázal to i pro umění jiná. Smyslné znázornění problému prostoduchou formou zakřivené linie bylo blízko mistrovi žijícímu v Dix-huitième. Zevšeobecnil případ jedinečný, který celá organisace jeho genia musila pokládati za všeobecně platný. Vrátíme-li se k tendenci tohoto názoru, musíme mu bez dalšího přisvědčiti. Neměl vždycky pravdu v praxi, naprosto však pravdu v principu. Pod značkovou linií do formy S zakroucenou, která zdobila titulní list „Analysis of Beauty“, stojí slovo „Variety“. Praví o něm v téže kapitole, v níž jest nespravedlivý výrok o francouzském malířství: „Upon the whole of this account we find, that the utmost beauty of colouring depends on the great principle of varying by all the means of varying, and on the proper and artfut union of that Variety“.

Ještě lépe než nálezy skvělého pozorování, kterými illustroval tuto hlavní větu celé estetiky uměleckého díla — zkušenosti, které již to naznačovaly, co lidem teprve za sto let stalo se poněkud běžným — rozšířil Hogarth vlastním dílem význam svých sentencí. Jeho nejvznešenější Variety bylo, že dal každé úloze zvláštní formu, přiměřenou jejímu svérázu, že se nikdy neopakoval. Příbuzenství jeho děl mezi sebou objímá bezpříkladnou mnohorodost. Každý, kdo jde od prvních Progresses k nejpozdnější serii, od mědirytin k obrazům historií, od podobizen mužských k portrétům ženským, žasne stále znova nad organickou plností. Byl vynálezcem a sice vynálezcem forem. Že satyrik, nespokojil se analysou směšností svých vrstevníků, nýbrž dobíral se nehynoucích kras, bylo jeho nejlepší variantou.

Jest možno po tomto výkladu pochybovati, zda Hogarth byl vůbec umělcem, jehož tvář nám předali biografové jeho doby i pozdější. Zajisté, z moralisty zbude málo, co by nám mohlo poskytnouti cosi víc než biografickou noticku pochybného zájmu. Co chtěl nebo spíše, co krátkozrací mu podsunovali jako jediné chtění, nemá významu vedle toho, čeho dosáhl, a co o tom sám psal, potvrzuje jen nedůvěru k nazírání tak malodušnému. Nechť jeho rydlo ve své době lidi pohoršovalo nebo mravně jim prospívalo, nemravy děsilo, cnostné upevňovalo: doba smazala tento utilitaristický význam jeho díla, a z jeho nenávisti, která nalezla tak silný výraz, zbyla jen láska. Touto změnou poznáváme nejen nového Hogartha, ale zvídáme i o sobě samých mnohou důležitou nápověď. Lidství, které dary takového stupně dovedlo oceniti jen nemotornými anthropomorfickými představami, žilo jiný život než naše přítomnost se svojí úsměvnou, vyrovnanou myslí, se svým vzácným klidem, který rozeznává v gestu jen krásu nebo ošklivost. Podivuhodným zdá se, že kazatel z takového světa mohl býti stejně velkým umělcem, že mohl zanechati díla, která po staletích rozněcují vyšší entusiasmus, než jaký kdy cítili jeho vrstevníci; že umělecký genius mohl coexistenci smýšlení, které se nám dnes zdá omezeným, nejen trpěti, nýbrž i podrobiti se do jistého stupně tomuto sekundérnímu pudu. Takové faenomeny vylučují se dnes

samy sebou. Každý umělec, který by dnes neodmítnul rozhodně úlohu, jíž se Hogarth rád podjímal, byl by pravděpodobně vyloučen z účastenství v rozmnožování krásna. Ale faenomen leží v pravdě v nás, ne v Hogarthovi. Projevil jen ve zvláštní formě, co bylo společno celému staršímu umění naší kultury: schopnost, překládati v umění silné prostoduché smýšlení, jasné každému vrstevníkovi. V tom spíše leží faenomen, že dnes vědomí tohoto širého citu domovinného, jenž jest impulsem tvůrčímu geniovi, dovedeme nahraditi abstrakty, že obraznost přespříliš bledá jest dosti silna, aby vdechla formám mohutnou řeč, přes věky znící, že nepotřebujeme naprosto primitivného účelu, abychom se slunili v kráse. Zajisté byl Hogarth výjimečným zjevem ve svém národě, jehož povážlivé stránky zjistil, ještě více výjimkou v umění svojí domoviny, která v Muse viděla mrzkou služku. Ale o co větší výjimkou z přirozenosti lidství jest dnes veliký umělec našich dní, jemuž musí se státi to konkretem, co při pozorování jeho předchůdců vychází jako abstraktum!

Proto lze nazvati klidně Hogartha illustratorem, jako každého umělce jeho doby a dob předešlých. Vyjádřil, co mu vdechlo vědomí, že náleží ke svému lidu. Ne illustrator knižní. Text, který by měly zdobiti takové obrazy, byl by vždycky banální. Nýbrž illustrator kolossálního způsobu, který ze svého umění samojediného čerpá prostředky, aby učinil své příběhy neodolatelnými. Proto současně také moderní duch. Neboť, i když jej pudilo, co dnes sotva se dá již mysliti jako pudící síla: jak to přeměnil v čin, bylo ve všech částech dílem osobního ducha. A sdílí také, budiž sebe populárnější, s moderními, kteří začínají u Rembrandta, i to: v nejlepším, co přinesl, bylo mu porozuměno jen málokterými.

CHARLES BAUDELAIRE.

RADY MLADÝM LITERÁTŮM.

Poučky, jež budete čísti, jsou ovocem zkušenosti; zkušenost předpokládá jistou summu poklesků; protože se jich dopouští každý, — všech, nebo téměř, — doufám, že zkušenost jednoho každého potvrdí moji.

Zmíněné poučky nemají jiné ctižádosti než býti Vade mecum, jiné užitečnosti než knihy O obcování s lidmi. — Užitečnost ohromná! Myslete si knihu O obcování s lidmi napsanou od pí. Warensové, jež by měla srdce dobré a inteligentní, umění strojiti se užitečně, jemuž by učila matka! — A proto nechám se vésti v těchto předpisech věnovaných mladým literátům něžností zcela bratrskou.

I.

O ŠTĚSTÍ A SMŮLE V ZAČÁTCÍCH.

Mladí spisovatelé, kteří mluví o mladém soudruhu s nádechem závisti, říkajíce: „To bylo krásné debut, měl notné štěstí!", nevzpomenou, že každé debut mělo předchůdce a že je výsledkem dvaceti jiných debutů, jež nebyly známy.

Nevím věru, pokud se týče pověsti, jestli se kdy dostavila bleskem; myslím spíše, že úspěch je v arithmetickém nebo geometrickém poměru, dle síly spisovatele, výsledkem úspěchů předchozích, často neviditelných oku. Existuje volné nahromadění molekularních úspěchů, ale zázračný vytrysk sám ze sebe, nikdy.

Kdo říkávají: Mám smůlu, neměli jen až dosud dosti úspěchu a nevědí o tom.

Vyhražuji tisíc okolností, jež obklopují lidskou vůli a které mají zase samy své zákonné příčiny; jest to obvod, v němž je uzavřena vůle; ale tento obvod je pohyblivý, živý, kroužívý a mění každého dne, každé minuty, každé vteřiny svůj kruh i svůj střed. A tak jím strhovány všechny lidské vůle, jež jsou v něm uvězněny, mění každou chvíli svou vzájemnou hru, a to právě tvoří svobodu.

Svoboda a nutnost jsou dvě protivy: viděny z blízka i z dáli tvoří jedinou vůli.

A proto neexistuje smůla. Máte-li smůlu, jistě vám něco schází: hleďte poznati to něco a studujte hru sousedních vůlí, abyste snadněji pohnuli obvodem s místa.

Jeden příklad z tisíce. Řada lidí z těch, jež mám rád a jichž si vážím, rozčilují se nad dnešními populárními literáty; ale talent těchto lidí, třeba povrchní, přece jen existuje, kdežto hněv mých přátel neexistuje, nebo spíše existuje negativně — neboť je to jen ztracený čas, věc na světě nejmíň drahocenná. Nejedná se o to, jestli literatura srdce nebo formy stojí výše než ona, jež je dnes v modě. To je až příliš pravda, aspoň dle mého mínění. Ale bude to správné jen napolo, pokud nebudete míti v oboru, jejž chcete zavést, právě tolik talentu jako má Eugen Sue ve svém. Vzbuďte stejně zájmu novými prostředky; mějte stejnou a větší sílu v protivném směru; zdvojte, ztroj- a čtyrnásobněte dávku až do stejné koncentrace, a nebudete pak mít právo pomlouvati šosáka, protože šosák bude s vámi. Až do té doby, vae victis! neboť není nic pravdivého než síla, která je nejvyšší spravedlností.

II.

O MZDĚ.

Jakkoli krásná je budova, především — dříve než lze mluviti o její kráse — má tolik a tolik metrů výšky a tolik šířky. — Rovněž literatura, kteráž je nejtíž ocenitelnou látkou, — především vyplňuje sloupce; a literární stavitel, jehož samo jméno není zárukou výdělku, má prodávat za každou cenu.

Někteří mladí lidé říkaji: „Nestojí-li to než tolik, nač se tolik namáhat!" Byli by mohli odevzdat co nejlepší práci; a v tom případě byli by okradeni jen přítomnou nutností, zákonem přírody, ale oni se okradli sami — špatně zaplaceni mohli v tom shledati čest; špatně zaplaceni zneuctili se sami.

Shrnu všechno, co bych mohl napsati o této věci, v tuto nejvyšší zásadu, již předkládám úvahám všech filosofů, všech historiků a všech praktických lidí: Jen vznešenými city dosáhne se jmění!

Kdož říkají: „Nač si otravovat život pro tak málo!", později chtějí prodávat svoje knihy za 200 franků pokračování, a když jsou odmrštěni, přijdou je za den nabídnout se sto franky ztráty.

Rozumný člověk řekne: „Myslím, že to má takovou a takovou cenu, protože jsem genialní; ale je-li nutno činiti ústupky, učiním je pro čest, že se s vámi seznámím."

III.

O SYMPATHIÍCH A ANTIPATHIÍCH.

V lásce jako v literatuře nedá se sympathiím poroučeti; nicméně je třeba je potvrzovati, a rozum se přihlásí později o svoji částku.

Pravé sympathie jsou výtečny, jsouť to dva v jednom — falešné jsou velmi špatny, neboť osamotňují bez původní lhostejnosti, která je vždycky lepší než nenávist, nutný to následek zklamání a vystřízlivění.

Proto připouštím a obdivuji kamarádství, pokud je založeno na důležitých vztazích rozumu a temperamentu. Je pak jedním ze svatých projevů přírody, z četných dokladů posvátného přísloví: v jednotě je síla.

Stejný zákon upřímnosti a naivnosti má ovládati i antipathie. Jsou ovšem lidé, kteří si opatřují nenávisti jako obdivy, bez rozmyslu. To je velmi neprozřetelné; znamená to udělati si nepřítele — bez užitku. Rána, jež nezasáhne, raní nicméně až v srdci soka, jemuž byla určena, nemluvě o tom, že může poranit na levo nebo na pravo svědky boje.

Jednoho dne, právě když jsem bral hodinu šermu, přišel mne vyrušit věřitel; pronásledoval jsem ho až na schody ranami fleuretu. Když jsem se vrátil, můj mistr, klidný obr, který by mne byl porazil fouknutím, řekl mi: „Jak plýtváte svou antipathií! básník! filosof! ah fi!" — Ztratil jsem čas dvou assautů, byl jsem udýchán, zahanben, a pohrdal mnou zase jeden člověk, — věřitel, kterému jsem valně neublížil.

Vskutku, záští je drahocenný mok, jed dražší nežli Borgiů — neboť je smíšen z naší krve, našeho zdraví, našeho spánku a ze dvou třetin naší lásky! Máme jím spořit lakotně!

IV.

O TRHÁNÍ.

Trhání se nemá užívati než proti pomocníkům omylu. Jste-li silný, zničíte se, budete-li útočit na silného člověka; i neshodnete-li se v některých bodech, bude vždycky při vás při jistých příležitostech.

Jsou dvě methody trhání: křivou linií a přímou linií, kteráž je nejkratší.

Hojně příkladů křivé linie najde se ve článcích J. Janina. Křivá linie baví diváky, ale nepoučí.

Přímou linii pěstují nyní s úspěchem někteří angličtí žurnalisti; v Paříži vyšla z užívání, i sám p. Granier de Cassagnac zdá se, na ni zapomněl. Methoda je říci: „P. X... je nepočestný člověk, a mimo to hlupák; což dokážu," — a dokázati to! primo, secundo, tertio, — atd... Doporučuji tento způsob všem, kdo mají víru v rozum a pevné pěsti.

Nezdařené strhání je politováníhodnou nehodou; je to střela, která se zvrátí, nebo vám aspoň odře ruku vyletujíc, koule, která vás může zabít odrazem.

V.

O ZPŮSOBECH KOMPOSICE.

Za nynějších časů je nutno mnoho produkovati; — je tedy nutno pokračovati rychle; — je tedy nutno pospíchat zvolna; je tedy nutno, aby každá rána seděla, aby ani jeden bod nebyl zbytečný.

Máme-li psáti rychle, bylo nejprve nutno mnoho přemýšlet — vlíkat svůj předmět po procházkách, do lázní, do restaurantu, a skoro i k milence. E. Delacroix řekl mi jednou: „Umění je věc tak vzdušná a prchavá, že jeho nástroje nejsou nikdy dosti čisty ani prostředky dosti rychlé.“ Rovněž tak je tomu v literatuře; — proto nejsem přítelem škrtání; kalí zrcadlo myšlenky.

Někteří z nejvybranějších a z nejsvědomitějších — ku př. Edouard Ourliac — pokryjí z počátku mnoho papíru; říkají tomu „pokrýt plátno“. — Tato zmatená operace má zabrániti, aby se nic neztratilo. Později při každém přepisování skracují a vyškrtávají. I když je výsledek znamenitý, považuji to za zneužívání času i talentu. Pokrýt plátno neznamená je přetížiti barvou, je to spíše náčrtek lehkou vrstvou, rozdělení mass v lehkých a průsvitných tonech. — Plátno má být pokryto — v duchu — v tu chvíli, kdy béře spisovatel pero, aby nadepsal titul.

Praví se, že Balzac přeplňuje svůj rukopis a své korektury fantastickým, nezřízeným způsobem. Jeho román projde celou řadou genesí, v nichž se rozptýlí nejen jednota fráse, ale i díla. Tuším, právě tato špatná methoda dodává jeho stylu cosi rozptýleného, ukvapeného a úryvkovitého, — jediná to chyba tohoto velikého historika.

VI.

O DENNÍ PRÁCI A O INSPIRACI.

Orgie není více sestrou inspirace; zrušili jsme toto nemanželské příbuzenství. Rychlá enervace a slabost několika krásných talentů svědčí dosti proti tomuto ohavnému předsudku.

Sytá, ale pravidelná strava je jediná věc nezbytná plodným spisovatelům. Inspirace je rozhodně sestrou denní práce. Tyto dvě protivy se nevylučují, jako se vůbec nevylučují protivy, které tvoří celou přírodu. Inspirace poslechne jako hlad, jako zažívání, jako spánek.

Nade vši pochybnost je v duchu jakási nebeská mechanika, za niž se není třeba stydět, ale jíž se má co nejlépe využíti, jako užívají lékaři mechaniky tělesné. Chcete-li žíti v tvrdošijném pozorování zejtřejšího díla, denní práce poslouží inspiraci — jako čitelné písmo přispěje k objasnění, a jako klidná a mocná myšlenka přispěje k čitelnému písmu; neboť špatné rukopisy vyšly z mody.

VII.

O POESII.

A těm, kteří se oddávají nebo oddali s úspěchem poesii, radím, aby ji nikdy neopouštěli. Poesie je z umění, která nejvíc vynášejí; ale je to ukládání kapitálu, jehož úroky dostanete velmi pozdě — za to jsou veliké.

Vyzývám závistníky, aby mi citovali dobré verše, které by byly ruinovaly nakladatele.

Se stanoviska moralního určuje poesie tak přesnou hranici mezi duchy prvého a druhého řádu, že nejšosáčtější obecenstvo neunikne tomuto despotickému vlivu. Znám lidi, kteří čtou články Theophila Gautiera jen proto, že napsal Komedii smrti; cítí asi sotva všechny půvaby tohoto díla, ale vědí, že je poeta.

Co tu ostatně divného, vždyť je známo, že zdravý člověk vydrží dva dny bez jídla, ale nikdy bez poesie?

Umění, jež ukájí nejnaléhavější potřebu, bude vždy nejvíc váženo.

VIII.

O VĚŘITELÍCH.

Vzpomenete si snad na divadelní kus nazvaný: Nepořádek a Genius. Jestli šel někdy nepořádek ruku v ruce s geniem, dokazuje to prostě, že je genius strašně silný; na neštěstí znamenal tento název pro mnoho mladých lidí nikoli náhodu, nýbrž nutnost.

Pochybuji velice, že měl Goethe věřitele; sám Hoffmann, nespořádaný Hoffmann, jenž byl častěji zachvácen nutností, toužil neustále z nich vyváznouti, a zemřel ostatně právě ve chvíli, kdy volnější život dovoloval jeho geniu zářivější vzlet.

Nemějte nikdy věřitele; chcete-li, stavte se, jako byste je měli, to je vše, co vám mohu povolit. 15. dubna 1846.

KRONIKA.

LITERATURA.

CAMILLE MAUCLAIR: TROIS CRISES DE L'ART ACTUEL.

Paříž 1906. Bibliothèque-Charpentier (Fasquelle). Stran 223. Cena 3 fr. 50.

Nová kritická kniha Mauclairova, jak napovídá již titul, jest věnována znepokojivým problémům, jež vynáší na povrch nejmladší umění dneška. Mauclair cítí zcela správně, že impressionismus — jehož jest prvním a nejlepším posud historikem, jako byl Geffroy jeho prvním uměleckým obhájcem — jest dovršeným historickým útvarem a že nemohou převzít jeho dědictví jeho pouzí epigoni a napodobitelé: že jde o nový umělecký orgán, novou methodu, nové hodnoty a cíle dnešnímu malířství, o novou logiku vidění a cítění zrozenou z nejvlastnějších potřeb změněné doby. A vidí, že skutečně na obzoru vyvstávají nové umělecké zjevy, reagující v mnohém přímo proti impressionismu, a jsou mezi nimi opravdoví a vysoce nadaní umělci — takový Maurice Denis ku příkladu — jichž nelze přehlížeti, jichž talentu a umění nelze se nepokloniti, třebas jsi nesouhlasil s jich směrem, intencemi, theorií (Mauclair, k jeho cti budiž to řečeno, učinil to na několika místech knihy, ku př. na str. 280 a n.). Mauclair má opravdu proč býti znepokojen, on, autor knihy De Watteau à Whistler, která jest jedním jediným tažením proti Škole, proti akademismu a jeho pravidlům a receptům a jednou jedinou obranou umělecké svobody, když nyní přicházejí nejmladší, jako Denis, a prohlašují, že Škola měla svůj dobrý smysl, že umění jest třeba discipliny, že italské umění (proti němuž bojoval Mauclair v jmenované knize) má mnoho kouzla a krásy právě ve svojí konvenčnosti a zákonnosti, a navazují na Ingresa, jehož Mauclair nikdy nemiloval (a, řeknu celou svoji myšlenku, jehož nikdy nedocenil v jeho celé jedinečně přísné velkosti a síle)... „Po velikém úderu slunce impressionistického umění celá francouzská škola, zdá se, jako by si dala ruku na oči, a po velkém výbuchu svobody, jejž dostalo se mně štěstí popsati, zdá se, že žádají si zase oprati,“ stěžuje si v úvodě, vystihuje tím se svého stanoviska správně dnešní situaci.

Zaujmouti principielní stanovisko k tomuto stavu chce hlavně v studii, kterou nazval krisí ošklivosti v dnešní malbě. Zdá se mně, že není tu dosti loyální: Mauclair vrhá se tu v článku, který jest glossou loňského Salonu d'automne, na největší většinu mladého malířstva en bloc vyčítaje mu „ošklivost chtěnou, barbarskou, řvoucí“. Nepřekáží mně, upozorňuju na to, nijak stanovisko Mauclairovo: nebyl jsem nikdy chvalořečníkem nového jen proto, že jest novým, a mladého, jen proto, že jest mladým. Naopak: stanovisko samo, kritisovati přísně a rozhodně mladé umění, jest mně sympatické. Nemyslím také, že mezi mladými Francouzi ze Salonu d'automne nebo z Indépendants jsou hromady geniů nebo že není mezi nimi lidí slabě nadaných nebo ženoucích se za sensací chvíle a spekulujících na zřetele mimoumělecké — slovem: nemám žádných sentimentálních předsudků pro mladé umění a hnutí. Nesouhlas můj platí kritické methodě Mauclairově: není mně dost loyální, není mně ani dost kritickou. „Ošklivost“ není mně vůbec estetickým kriteriem a estetickou karakteristikou, neznamená víc než: nelíbivost, a duch té kultury, jako jest Mauclair, ví jistě, že tímto laciným odsouzením bylo pohazováno na začátku vždy každé nové, silné, charakterné umění, ku př. hned Manetovo, abychom nechodili daleko do minulosti. Významnější mohla by býti jiná výtka Mauclairova, v níž praví, že mladé hnutí charakterisuje „nedostatek skutečné práce“, kdybych i tu neměl podezření, že se v umění práce často přeceňuje na úkor činu, hmotné na úkor vlast-

ního duchového pojetí a zření. Ostatně, Mauclair dopouští se zde té základní chyby kritické, že nedokazuje svých výtek na určitých jmenovaných malířích a jejich dílech a pronáší je všeobecně. Není pochyby, že vystihují část toho, co se etiketuje jako mladé umění, ale charakteristikou celého hnutí nejsou, nemohou ani býti: nejsou k tomu dosti věcné, dosti esteticky charakterisující. Methodičtější jest Mauclair tam, kde kritisuje umělce, jichž se dovolávají mladí a jichž příkladem se inspirují: Gauguina, Cézannea a Redona. Ke Gauguinovi jest dosti spravedliv a vyciťuje velmi dobře, kolik krásy, síly, zákonnosti, vysokého řádu a stylu jest v tomto zakukleném primitivovi a klassikovi (Gauguin jest Mauclairovi „povahou nevyrovnanou, starodávnou, nešťastnou, s dary velkého koloristy a výrazného kreslíře“ a uznává, že byl „přísný a v jádře mnohem soustavnější a normálnější než se zdál“), ale k Cézanneovi a Redonovi jest rozhodně nespravedliv. Cézanne jest duch nevyrovnaný, veliké malířské ingenium těsně vedle dětské naivnosti, ale právě tato naivní prostota a názorná smyslová síla a bezprostřednost malířská musí okouzlovat v době příliš vtipných a příliš obratných. A odbývat Redonovy litografie jako „beztvaré komposice, v nichž se dá vidět, co kdo chce“ není kritické.*) I když připustím, že někdy jsou jeho komposice mlžné, musí mně přece každý přiznat, že alespoň mlhami těmi prostupují světelné paprsky úžasné krásy a něhy ryze výtvarné, intermezza čistého a ryzího kreslíře.

Daleko šťastnější jest Mauclair v zásadnějším článku předchozím, v konci prvního impressionismu. Impressionismus jako směr jest dovršen, hotov a nesmí býti napodoben. Ale technika jeho žije, alespoň ve svém principu, a obrodila celé malířství, i když směřuje k jiným cílům než jest povrchová objektivita, za níž se nesli vlastní mistři a zakladatelé impressionismu: technikou impressionistickou lze se dobrati i k hodnotám duševním, subjektivně náladovým, intimně lyrickým nebo symbolickým a ideovým, jako jest tomu na jedné straně u Vuillarda, na druhé u Denise. A odtud vede cesta i k pochopení t. zv. Novořeků, kteří jako Denis (nebo v sochařství Maillol) touží po synthese a zákonnosti klassiků. Byl-li impressionismus čistě analytický, čistě empirický, čistě povrchový, sama rozvojová logika, která pracuje akcemi a reakcemi, vede nutně dnes ke snahám po synthese a zákonné velkosti, po tvaru a linii, po rytmické harmonii a idealistickém primitivismu. A tak mohla přijít generace, která spojila ve svojí lásce a ve svém obdivu duchy zdánlivě si cizí, jako Gauguina a Ingresa. Impressionismus stvořil zvláštní způsob vidění, výtvarný jazyk, řekl bych, a není nelogičnosti v tom, chce-li místo naturalistických románů psáti jím mladá generace epické básně nebo symbolickou lyriku. Pouhým plein-airem nevyčerpává se pojem impressionismu, naopak: impressionismus sám o sobě nemá nic činit s pleinairem, který jest pouhé akcidenc. To zdálo by se mně logickou odpovědí na první stesk Mauclairův. A svoboda umělecká jest možna opravdu teprve v zákoně uměleckém, není vlastně nic jiného než poznaný a naplněný zákon. A šťastná generace, která to cítí a chce se jím uzavříti a omeziti: toto omezení znamená sesílení. Taková byla by odpověď na druhou žalobu Mauclairovu. Svoboda nebo příroda může se státi strašnějším tyranem než cokoli jiného . . .

Druhá krise, kterou se Mauclair obírá v této knize, jest krise t. zv. applikovaných umění ve Francii. Všecko, co zde píše Mauclair, jest veskrze pravdivé a správné: hnutí t. zv. moderního stylu v dekorativných uměních ve Francii žalostně zabředlo, stalo se obětí snobismu uměleckého i amatérského a nedovedlo provésti an uměleckou obrodu vkusu, zlogičtění a ozdravění vkusu, ani zdemokratisovati umění, učiniti je přístupným i jiným vrstvám než boháčům a amatérům. Článek ten ukazuje hluboko ke kořenům zla a vyciťuje i zoufalý dosah celé situace: že tu jde o vysychání samé tvárné síly lidové, která tvořila ještě v XVIII. století v uměleckém řemesle francouzském zázraky vkusu a s níž, nenastane-li brzký obrat, zmizí, jak krásně praví Mauclair, „jeden podstatný rys z tváře krásy francouzské“. Článek jest psán sice se zřetelem k poměrům francouzským, ale vývody jeho jsou tak hluboké a logické a zlo francouzské v lečems analogické zlu našemu, že by měl býti mnoho čten i u nás.

Dobré jádro má také studie obírající se krisí třetí: nutností, stvořiti nový symbolismus pro nové vědecké pojmy a představy, neznámé staršímu lidstvu, v murálném moderním umění a zavrhnouti banální alegorický aparát, kterým až posud pracovali a pracují malíři, postavení před dekoraci zdí moderních budov vědeckých. Mauclair vidí i zde východisko v tom, že impressionistických objevů užije a vytěží se k vědeckým féeriím, jimiž se budou pokrývati na příště zdi, pokud půjde o takové úkoly. — Prvního, kdo dal se iniciativně tímto směrem,

*) Jednoho ovšem nemohl upříti Redonovi Mauclair „krásné litografické métier“. Ale jak se srovnává pak tato chvála s výtkou zásadní nevýtvarnosti, činěnou Redonovi? Po mém nedá se obojí říkati jedním dechem. A vliv člověka, který miluje svoji techniku a má krásnou techniku, nemůže býti nikdy zhoubný: jest vždycky ouvrier, pracovník, a nabádá k práci, k práci právě umělecké.

vidí v Besnardovi; mně zdá se však, že jeho práce sem spadající — dekorace v radnici pařížské a v amfiteátru chemickém v Sorbonně — Mauclair přeceňuje, i když hledím jen k problemu invence scénické. Mně jest jasno, že nejplněji a nejumělečtěji vytěžil impressionismus pro malířství murálné Puvis de Chavannes: vytěžil jej ne rozřeďuje, ale hutně a rozmnožuje ze svého. A neobešel se i on ve svém hemicyklu ve velkém amfiteatru Sorbonnském, představujícím všecku vědeckou činnost lidskou, vědy historické i exaktní a přírodní, beze vší allegoričnosti? Není toto ryzí a veliké arcidílo prosto všeho starého allegorického aparátu? Tak čistě lidsky a intimně dovedl nazírat svoji látku, tak ji dovedl prožehnout, zlaskavět a zvroucnět tento veliký mistr!

Kolem těchto tří pilířů kupí se ostatní články Mauclairovy: vidím v nich spíše těžiště knihy, v první řadě ve dvou znamenitých studiích o Rodinovi a Carrièrovi. To jsou ukázky kritiky opravdu veliké, která vidí širým ohnivým pohledem, vyciťuje a odkrývá vlastní duchovou strukturu a dovede sepnout svoji figuru dramatickým poutem s celým historickým, vývojovým dramatem uměleckým.

Také mezi ostatními články jsou čísla prostě rozkošná, tolik smyslu má Mauclair pro životní příznačnost uměleckých forem, útvarů a otázek. Jest kritikem analogickým, jak o sobě říká, v tom, jak daleko a široko dovede rozvést vlny svých associací, jak gobelinově tká svůj umělecký problém, kolik širého obzoru dovede zavříti v jeho rytmickou arabesku. Psychologie šperku, Duše francouzského domu a zvláště Psychologie zátiší mohou býti ukázkami tohoto kritického umění až novellisticky sepředeného a zhuštěného. F. X. ŠALDA.

*

Z nové literatury rembrandtovské nemůžeme nezmíniti se alespoň o některých publikacích. Na prvém místě jest to kniha předního německého znatele Rembrandtova, Viléma Bodeho, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Charakteristiky velikých mistrů hollandské a vlámské školy v XVII. století. (Lipsko 1906, nákladem E. A. Seemannovým, za 6 marek.) Bode podává tu výsledky svých dlouholetých studií historických, resultát obšírných prací historických a obrazoznaleckých, podrobných monografií a pojednání ryze odborných. Kniha, založená na badání co nejúzkostlivějším, má vzácné kvality historicky kritické i umělecké: jeho portrety větších i menších malířů-vrstevníků Rembrandtových jsou velmi životné, cítěné se zvláštní věcnou radostností a silou, prosty všeho zbytečného estetisování a moralisování. Mluví tu člověk výtvarné kultury, který dovedl i historickou vědu postaviti do jejích služeb. Předpokládají ovšem čtenáře velmi vzdělaného, hodně obeznámeného s dějinami malířskými. — Lehčí stravou jsou a populárnější cíle sledují dvě knížky Richarda Graula: Rembrandt. Eine Skizze (se 14 barevnými reprodukcemi, v Lípsku 1906, náklad .Seemannův, cena 3 marky) a Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Vybrány a úvodem opatřeny od Richarda Graula (týmž nákladem za 3 mk.). Mohou se pokládat za dobrý úvod k pracím Bodeovým a podávají přístupně výsledky nového badání; u sbírky kreseb, které jsou velmi dobře vybrány, postrádám nerad velikostných údajů originálů, moment jistě velmi důležitý pro správnou představu právě zde. — Vilém Bode za spolupracovnictví Viléma Valentinera vydá ve 20 sešitech po půldruhé marce u Bonga v Berlíně dílo Rembrandt in Wort und Bild; dílo přinese asi 60 měditisků podle nejlepších maleb mistrových a asi 90 illustrací v textu podle vybraných leptů a kreseb Rembrandtových; jde tu o výběr z díla Rembrandtova, který se má podati v reprodukcích pokud možno dobrých a levných širším kruhům. — Reprodukce úplného malířského díla Rembrandtova přinesl před dvěma roky svazek Klassiker der Kunst, sbírky vydávané německým nakladatelským ústavem ve Štuttgartě (malby Rembrandtovy, 405 vyobrazení); nyní vydalo totéž nakladatelství zvláštní svazek věnovaný leptům Rembrandtovým s úvodním textem Hansa Wolfganga Singera (402 vyobrazení za 8 marek). Do sbírky svojí „Die Kunst", kterou vydává u Barda v Berlíně, napsal svazeček Rembrandtovi věnovaný Richard Muther, svazeček velmi suggestivní, který má po mém soudě místy jen jednu vadu, že Rembrandta někde činí příliš zajímavým ve smyslu moderního feuilletonu a tím jej bezděky trochu zmenšuje... — Těm z našich čtenářů, kdož čtou francouzsky, budiž při této příležitosti doporučen Rembrandt ze sbírky „Les grands artistes" (v Paříži u Laurensa za 2 fr. 50) z péra velikého básníka belgicko-francouzského, Emila Verhaerena; má vzácné kvality uměleckého soudu i uměleckého slova.

F. X. Š.

*

Nákladem „Gazette des Beaux-Arts" vyšla veliká a nádherná monografie věnovaná zemřelému nedávno mistrovi ženské gracie a krásy za druhého císařství, Alfredu Stevensovi: Alfred Stevens et son Oeuvre od Camilla Lemonniera. Monografie foliového formátu přináší kromě textu 42 příloh podle nejlepších jeho

děl. Lemonnier vedle života a díla Stevensova studuje obšírně i dobu druhého císařství a umělecký život v ní. K textu Lemonnierovu druží se slovný otisk knížky „Impressions sur la Peinture“, kterou napsal a vydal ve velmi omezeném vydání r. 1886 sám malíř a která se dnes stala bibliografickou zvláštností.

*

První vědeckou žní z nedávno zavřené Stoleté výstavy německé v Berlíně (1775-1875) jest veliký svazek Ein Jahrhundert deutscher Kunst, výběr nejznamenitějších obrazů s úvodním textem Hugavon Tschudi (v Mnichově, nákladem Bruckmannovým, 1906). Pořízený výběr jest velmi dobrý, a znamenitý jest také 30stránkový historicko-kritický úvod, kde Tschudi charakterisuje zvláštním kriticky bystrým, ocelovým slovem žeň ne menší než 450 obrazů. Připravuje se ještě druhý svazek, jímž má býti vyčerpán celý materiál na výstavě snesený.

*

Ve známé sbírce populárně - uměleckých monografií Knackfussových vyšly v poslední době monografie věnované Rossettimu od Jarno Jessena (97 stran se 70 vyobrazeními), Neu Dachau od Arthura Roesslera (165 stran se 158 vyobrazeními), Constantinovi Meunierovi od Waltera Gensela (65 stran se 47 vyobrazeními), Siemeringovi od Bertholda Dauna (126 stran se 111 vyobrazeními) a Veitovi Stossovi od téhož autora (94 stran se 100 vyobrazeními).

První studie věnovaná Rossettimu nepřináší nic nového ani v životopise, ani v kritickém hodnocení, rekapituluje jen dosti šťastně výsledky cizího nazírání, které v poslední době není slepo k nebezpečím i slabostem a nedostatečnostem praerafaelismu. — Škole Dachovské věnovaná monografii hřeší kritickým optimismem a sympatiemi ne vždy opřenými o skutečnou uměleckou zásluhu; vypisuje rozvoj Dachovského hnutí od Wilhelma Leibla a studuje tři hlavní představitele skupiny dachovské, Ludwiga Dilla, s počátku malíře Benátek a jejich lagun, Adolfa Hoelzla a Arthura Langhammera. — O Meunierovi byly již napsány daleko výstižnější a kritičtější strany, než podává nám p. Genzel: daleko výše než jeho monografie stojí ku př. malá knížka v Mutherově „Kunst“ od Karla Schefflera. — Siemering, žák berlínského Raucha, byl akademický eklektik, povrchně dekorační a malebný, kde nebyl didakticky suchý an udný, a proto udivuje prostě nekritický enthusiasmus, kterým jej zasypává ve své monografii pan Daun. Výklad jest v tom, že Daun jako tolik výtvarných historiků, pracujících v umělecké minulosti, má málo opravdu kritického smyslu a pochopení pro živý umělecký rozvoj přítomnosti. Na vlastní půdě jest v knížce následující, věnované norimberskému mistrovi Vítovi Stossovi a jeho žákovi, mistru Pavlovi a synovi Stanislavovi. Vít Stoss jest jeden ze tří velikých plastiků Norimberských XV. a XVI. stol., o málo starší Adama Kraffta a Petra Vischera, a má ve dřevě krásné procítěné práce, kterých nepoškozuje ani jakási manýrovanost. Daun uveřejnil již před třemi roky dobrou odbornou monografii o tomto thematě (Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Lipsko, 1903, nákladem Hiersemannovým), zde doplňuje a vytěžuje ji pro širší kruhy výtvarného vzdělanectva.

VÝSTAVY.

TŘETÍ NĚMECKÁ UMĚLECKO-PRŮMYSLOVÁ VÝSTAVA V DRÁŽĎANECH.

Výstava tak bohatá, že by zaměstnala řadu odborníků po týdny; je tedy hodně smělé psáti o ní, a k tomu laicky, po třídenním nesoustavném prohlížení. Neodvážím se také do detailů; co následuje, jest jen několik poznámek průměrného diváka, jednoho z mnohých, kteří si v poslední době zajeli z Prahy na skok do Drážďan.

Překvapí na první dojem každého množství sneseného materialu a vykonané práce. Opravdu, v Drážďanech letos nešetřili ani peněz ani energie. Ve výstavě je prý engažován kapitál deseti milionů marek, četl jsem kdesi, a summa nezdá se mi přehnána. Program výstavní byl široký a smělý. Jednalo se v první řadě o konstatování, jak daleko vyspělo v Německu moderní umění interieurové; a nevyslovena otázka druhá, která však tanula na mysli stejně pořadatelům jako divákům: splnila-li se velká ctižádost nás všech, je-li možno již mluviti o moderním stylu. Katalog je skromnější: měřítkem vkusu a umění doby jest mu, do jaké míry jest schopna „prostor přizpůsobený určitým účelům samostatně propracovati.“ Této Raumkunst, jak to v Drážďanech nazvali, věnováno 142 interieurů (116 v hlavní budově, 26 v Sächsisches Haus). Mimo to vystaveny dva vnitřky moderních kostelů, katolického a protestantského, synagoga, hřbitov, řada dělnických domků, vesnická škola i obytný dům pro jednu rodinu. K srovnání s uměním starším slouží oddělení retrospektivní; výstavka národopisná má ukázati, jakým svým a odlišným směrem se bralo lidové umění po staletí přes změny historických stylů, a jaký je v něm poklad svěžích popudů a živých myšlének.

Vedle takového široce pojímaného umění interieurového pojato do rámce výstavy i umělecko-průmyslové školství, průmyslové (tovární) výrobky dle návrhů uměleckých, umění reprodukční a j.

Nejvíce zájmu vzbuzuje ovšem pravé křídlo výstavního paláce se svými 116 pokojíky a síněmi, komponovanými snad ode všech vynikajících umělců, kteří jsou v Německu v tom směru činni — a kdo dnes v Německu a pomalu i u nás nedělá nábytek? — a jeho pokračování, výstava saských umělců v Sächsisches Haus.

Celkový dojem jest rozhodně příznivý. Pravda, není tu nic zázračného ani genialního, a k otázce po novém stylu bych si také ještě netroufal přisvědčiti, — ale porovnáte-li Drážďanské výsledky s tím, čím jsme se do dnes v moderním nábytku spokojovali, ba co jsme považovali za vynikající, je pokrok neobyčejný; celková úroveň vkusu stoupla rozhodně a celé hnutí již značně vykvasilo. Požadavky účelnosti, pravdivosti materialu přecházejí skutečně do krve téměř všem těmto pracovníkům; také kvalita ruční práce, pečlivost a čistota, s jakou material zpracován, je všude vynikající.

Výstřelky, ku kterým vedla snaha po novotě stůj co stůj, také již odpadají většinou; jsou i lidé, kteří mají novou odvahu — (před deseti lety byla ještě starým pohodlím) — navazovati těsně na domácí tradici starší, hlavně na biedermeier-styl let třicátých.

V celém počtu interieurů lze rozeznati tři směry. Jsou tu nejprve pokusy o praktický nábytek typický, k stěhování — (zařízení bytu na 600, na 1200 M. činže, jak je vystavuje Leipziger Künstlerbund, je dobrým příkladem).

Pak interieury komponované za určitým účelem a pro určité osobnosti — pracovny a přijímací pokoje pro lékaře, hudební pokoje, kabinet sběratele rytin a pod. V této kategorii docíleny tuším nejlepší výsledky. Je to přirozeno: tím, že mohl umělec komponovati pro určitý, jedinečný prostor, anebo v řadě případů směl si i ten prostor vytvořiti, stala se úloha jeho daleko vděčnější než tam, kde všeobecný, stěhovavý nábytek má se přizpůsobiti co možno průměrným bytovým podmínkám. V tomto oddělení tedy plýtváno radostně výklenky, arkýřky, alkovnami, výstupky atd., upravována rozmanitě okna, zavěšována záclonkami, užíváno tapet i látek k potažení stěn, a docíleno někdy velmi intimních a roztomilých výsledků. Jmenuji aspoň byt pro mládence od prof. Paula Schultze-Naumburg, který se formou nábytku nejvíc blíží biedermeier-stylu, a rozkošný pokojík pro mladou paní od Vogelera-Worpswede; je to malá bílá báseň s diskretně vstříknutým zlatem a modří, komponovaná právě jen pro tu štíhlou, trochu chorobnou bytost, jak ji znáte z Vogelerových obrazů.

Kategorie třetí, místnosti přepychové — příklady: Festraum od Pankoka, Repräsentationsraum od Bruno Paula, Museumshalle od van de Velde, — mne nejvíc zklamala. Německý přepych je, zdá se mi, stále ještě příliš studený a těžkopádný. I slavný van de Velde ubíjí těžkým orámováním a lesklou kovovou aplikací docela von Hofmannovy dekorativní malby, a v sousední místnosti, konversačním pokoji, nevydařilo se mu o nic lépe spolupracovnictví s pařížským M. Denisem.

Ještě slabší jsou pokusy o umění církevní; velké interieury kostelní omlouvá ovšem, že architekt vázán místem musil vpraviti svůj kostel do hotové budovy výstavní. Stejnou okolností, daným příliš malým prostorem, trpí také hřbitov, v detailech ne špatný, připomínající některé hřbitovy venkovské.

Velmi zajímavo je za to oddělení domků dělnických; zařízení jejich překvapí mnohým praktickým nápadem, v mnohém detailu ovšem vzbudí zase pochybnosti (tak nápad spojiti kuchyň i obývací pokoj v jedné místnosti tím způsobem, že se kuchyň odkáže do jakéhosi výstupku, zdá se mi velmi pochybný; v praxi by se jistě roztáhla kuchyň co nevidět po místnosti celé) — jisto je, že vkusem a pohodlím překonává mnohý ten dělnický pokojík (anebo byt podučitele ve venkovské škole) devět desetin přepychových bytů našeho měšťanstva. Detailní ceny zařízení i rozpočty celkové v domcích vyvěšené jsou velmi nízké; pokud praxe odpovídá theorii, mohl by posouditi jen člověk zasvěcený do cen pozemků a tesařské i zednické práce na různých místech v Německu.

Oddělení retrospektivní v levém křídle výstavního paláce mělo doložiti na příkladech ze staršího umění známý stylový zákon, že forma má vyplývati z materialu, odpovídati vlastnostem látky, se kterou pracuje. Katalog omlouvá, že pořadatelé odkázáni na nahodilou a ne vždy spolehlivou ochotu soukromých sběratelů, nemohli dostáti programu dosti výstižně; ale oddělení působí přece příznivě svým uspořádáním. Věcí poměrně málo, ale každá přichází plně k platnosti, a tak prohlédnete si těch několik sálků s větším požitkem i ziskem než bohatší, ale přecpaná a únavná velká musea.

Rovněž vzorně uspořádána je výstavka národopisná; nás pyšné na domácí bohatství národopisného materialu překvapí jistě rozmanitostí i kvalitou vystavených předmětů; i tu by byla opravdová pastva pro odborníka.

Exposice umělecko-průmyslových škol jsou

zajímavy hlavně tím, že předvádějí žákovské práce skoro výhradně provedené v materialu, jen výminkou v návrzích. Překvapily mne kvalitou nejvíce práce textilní. (Düsseldorf.) Za to šperky zde i v oddělení prodejném jsou dosud málo šťastné.

Podrobnější referát zasloužilo by si také oddělení průmyslové (Kunstindustriehalle) se zvláštní výstavkou demonstrující krásu solidního materialu, krásu řádné práce a krásu účelných forem, tedy půvab čisté techniky bez vedlejších příkras. Četné exposice továrních firem ukazuji, jak moderní opravdový vkus převládá dnes i v tovární výrobě a obchodním podnikání; co se nám tu předvádí, třeba nebylo ještě zvláště vynikající, jest aspoň na hony vzdáleno těch tuctových produktů, které nás v obchodě děsí svou značkou Secesse nebo Moderny. — Zvláštní referát by si zasloužilo také umění knižní a reprodukční.

A závěrečný dojem? V Německu se pracovalo v posledních letech s nevídanou energií a intensitou; co předvádí Drážďanská výstava, není ještě výsledek definitivní, ale vzbuzuje nejlepší naději do budoucnosti. *M. J.*

*

TOPIČŮV SALON: I. VÝSTAVA USPOŘÁDANÁ KOMITÉTEM PRO UMĚLECKOU VÝCHOVU.

První pokus za popularním heslem, trpící jako všechny začátky spíše nedostatkem prostředků a příležitosti než rozhledu a dobré vůle. Jaký vliv a úspěch bude míti tato výstavka u vlastního svého publika, u školni mládeže, rozhodnou si snad paedagogové sami; my jen konstatujeme, že úroveň vystavených prací (počtem 58) je slušná a nová výstavni místnost p. Topičova, ač nevelká, presentuje se v úpravě arch. Novotného velmi příznivě.

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

JESTĚ DIVADELNÍ OPONY.

Proslulý divadelni reformator pařížský Antoine byl pověřen letos z jara ředitelstvím Odeonu. S obvyklou svou energií vrhl se do práce, a přes leto proměnil celý vnitřek té smutné umrlčí komory, jak říkali Pařížané ošumělému divadlu v Luxemburské zahradě: měl odvahu zrušiti na 300 (!) míst, aby získal více volného prostoru, odstranil těžký lustr, dal natříti veselými barvami zasmušilé stěny, strhnouti plyše se sedadel a nahraditi je moderními světlými látkami, a — objednal i novou oponu, od jakéhosi malíře dekorací. Je to partie z Luxemburské zahrady s rostlinným motivem (tuším javoru) v orámování, a byla reprodukována v l'Illustration. Umělecky je to nejhorší pohlednicový vkus, za stylisaci rámu by se styděl u nás každý umprumák. —

Na Vinohradech bude tomu právě naopak: oponu máme nebo snad budeme mít znamenitou — teď ještě na všechno ostatní ředitele Antoina.

*

Váha a význam pařížského Salonu d'automne jako liberálního korrektivu jarních salonů a vůbec čilé umělecké areny, otevřené mladým zápasným duchům, uznává se rok od roku všeobecněji. Letošní salon, soudíc alespoň podle důvěryhodných zpráv, má velmi pěknou úroveň a přináší obohacení a rozšíření uměleckému životu pařížskému hned v několika směrech. Jako již v minulých létech má i tentokrát znamenitou retrospektivu moderních mistrů, letos Courbeta, Carrièra a Gauguina. Novou jest myšlenka zvláštních sekcí věnovaných cizím národům, kde by se mohly plně rozvinout svým živým dnešním uměním; tentokrát představuje se takto Paříži umění ruské a švédské. Skulptura není v Saloně d'automne odstrkována jako v jarních salonech oficielních, stává se tu rok od roku patrněji podstatným, organickým činitelem. Zvláštní péče věnuje se také illustrované knize — to všecko, nehledíc ani k modernějším principům vystavovatelské mise-en-scène, jsou pro Paříž novoty. Roger Marx vítá zvláště myšlenku, představovati soudobé umění cizích národů zvláštními sekcemi, jako velmi sympatickou. Píše o tom: „Ctižádost, neustále se obnovovati, vdechuje Podzimnímu Salonu mnohou šťastnou myšlenku, mnohou významnou iniciativu. Zaznamenávám z nich zvláště jednu, neboť dá se od ní čekati mnoho dobrého: mám na mysli zřízení sekcí švédské a ruské. Francouz výlučně a přepjatě připoutává se k rodné zemi a nerad přejíždí přes hranice svojí vlasti, a v Paříži světové výstavy, jichž pravidelnost ostatně pro budoucnost není nikterak zabezpečena, podávají o cizím umění informaci pouze kusou, obmezenou, často neúplnou a strannickou. Podzimnímu Salonu sloužilo by ke cti, aby pokračoval v pokuse jehož se podjal, a ukazoval, bez zámlk, postupně přítomný stav cizích národů. Nezískali bychom tím pouze, že bychom byli méně nevědomí toho, co se děje za hranicemi; odhalila-li by se nám snaha druhých, mělo by to následkem, že bychom správně umísťovali svoji snahu a určili přesně její rozměr a dosah; poznali bychom tim lépe sami sebe; vedlo by nás to k tomu, že bychom se správněji viděli a správněji soudili sebe, bez předpojetí nezaslouženého sebeopovrhování, ale i bez zaslepenosti marné a liché sebelásky."

Slova zajisté významná. Národ tak veliký s výtvarnou historií a kulturou takové síly, snad jedinečné na kontinentě, a cítí potřebu kontrolovati se, korrigovati se cizím uměním! A u nás

stále řádí opičí sebeláska, laciné a pohodlné okresní vlastenectví, které by se nejraději zavřelo do sklepa, aby tam nerušeno, v samolibé tuposti, mohlo zbožňovat při lojové svíčce svého rozoumku vlastní veleváženy a vysocectěný stín.

K Salonu Podzimnímu vrátíme se, doufáme, ještě obšírnějším původním referátem.

*

Starý hollandský mistr, Jozef Israels napsal k jubileu Rembrandtovu zajímavou brošurku, kterou přeložila do němčiny Elsa Oltenová a která vyšla nákladem Concordie (Hermann Ehbock). Knížka jest plna rozkošných vzpomínek na mládí a umělecký rozvoj starého Israelsa a podává místy velmi osobní a vroucí pochopení Rembrandtova díla i genia. Vyjímám z ní zde charakteristiku „Staalmeesterů“: „Odtud zní nám zcela jiná hudba než z tónů „Noční stráže“. Tiché a vznešené jest zde všecko, zde vládne jen vysoké pojímání lidské tváře. Sedí zde tito starohollandští muži a radí se, majíce před sebou na stole svoje obchodní knihy. Rembrandt zpatrnil nám jejich hlavy s takovým životem, že během časů stali se našimi starými známými. Ano, starými známými, kteří žili již několik set let, než jsme přišli my. Jak dlouho znám již onoho muže na levé straně s rukou na lenochu židle, s šedými, jemnými vlasy, které vyprýštily pod jeho vysokým, špičatým kloboukem s jeho širokého, zbrázděného čela. Zde dává barva, jak ve světle, tak v stínu, takovou směs tónů pleti, mezitónů zeleně a červeně, šedi a žluti, jest tak k sobě přiřaděna, že jest tu čehosi dosaženo, při čemž rozum člověku prostě stojí. Relief, vystupování z pozadí dojímá nás podivuhodně, ale také jaký model, jak na nás hledí muž s prostým pohledem z hlubokých jam očních — jest to unikem, kterého Rembrandt sám nikdy nepřekonal. Také všechny ostatní hlavy, zvláště muž, který se nahýbá ku předu, ten obdivuhodně přirozený mistr cechový, který se posadil před knihou, a soused vedle něho sedící až po pátého kupce na pravé straně se sluhou za sebou — všecko jest mužnost, bohatství a život. Pozadí jest zase výtvorem, jak jej dovedl stvořiti jen Rembrandtův jemný cit pro linie. Stěna a obložka obklopují tuto komposici, jako by se to rozumělo samo sebou a jako by tomu také skutečně tak bylo. A přece jest ještě tento geniální umělecký kousek překonán nádherností koloritu červené, teplé přikrývky stolní, která propůjčuje celé malbě hlubší temnější tón. Bylo-li o této malbě po jejím dokončení mnoho mluveno a psáno, nevím, ale nám znamenají tyto mužské hlavy nejvyšší, čeho může dosáhnouti malba. V Madridě, kde mne okouzlily obrazy Velazquezovy, šel jsem se známými procházkou ulicemi a náměstími města; na jedné z budov spatřili jsme velký, mnohobarvý plakát, na němž stálo, že tu jest výstava moderních španělských umělců. Zvědavě jsme vstoupili, viděli jsme mnoho krásného a dobrého — ale náhle stáli jsme, jakobychom byli větrem odvanuti ze Španělska, před třemi hlavami ze Staalmestrů, jež kopíroval španělský malíř v Amsterdamě. Byl to chauvinismus, bylo to přesvědčení? Tyto kopie mluvily k nám o duchu větší prostoty, velkolepějšího pojímání přírody a lidské důstojnosti, než všecko, čemu jsme se obdivovali v Pradu. Ano, tato malba jest zabijákem i starohollandských bratří v umění: statný van der Helst stává se vedle ní povrchním, nádherný Frans Hals skicovitým a průhledným, neboť tolik geniality, tolik reliefu při takové přirozenosti držení a posunů nenalezne se již. A muž, který stvořil tento zázrak, byl tehdy chudým občanem, který bydlil v temném koutě města, v němž slaví se nyní jemu na počest svátek.

Rembrandt stojí v našich dnech v zenitu své slávy; zlato nemá vedle jeho mistrných děl již ceny; aby někdo mohl míti i jen nejnepatrnější z tohoto díla, obětuje plné hrsti zlata, za ním procestují lidé celý svět, a kritika, která dlouhá léta hovořila, zmlkla nyní. Pamětihodno jest, že žádná z všeobecně uznaných veličin malířství nebyla během dob předmětem tolikerých kritik jako Rembrandt. A přes všecko, co se řeklo o nepravděpodobnosti podání a o přehnanosti temného pozadí, zůstává „Noční stráž“ stále ještě, jak ji nazývají Angličané, divem světa. Již za jeho života bylo dosti lidí, kteří mu zazlívali, že nechodí do školy k antice a k Italům a že maloval přírodu tak, jak se domníval ji skutečně viděti. Nám zdá se to podivným, ale jest to přece pravda, neboť již za posledních let života Rembrandtova nebyli spokojeni se starými hollandskými pojmy v umění a v literatuře, a ještě nyní čtu s odporem, jak latinisovali jména a jak mluvili v hollandských básnických dílech o řeckých bozích a mythologických figurách, které tak špatně hodí se k našemu hollandskému nebi. Ale na štěstí cítil se Rembrandt dosti silným, aby nezmaten kráčel svými vlastními cestami, a za námi jest doba, v níž mluvilo se o umění nebezpečných theoriích, které prý lpí na jeho obrazech — lidé chytali se způsobu, jakým zacházel s technikou, ale nedovedli proniknouti k hluboké idei, která byla jejím základem. Avšak liberální názory moderního světa zvítězily i na poli uměleckém, dnes cítíme a víme, že domnělé slabosti a přehánění tvoří jen svéráz neobyčejného člověka, a neradi jich postrádáme, poněvadž se pak musíme obávat, že máme před sebou neúplný obraz osobnosti, jejíž každý projev budí náš zájem.“

M a n e t a S t e v e n s. V minulém čísle přinesly Volné Směry noticku o úmrtí Alfreda Stevensa, malíře ženské gracie a ženského velkého světa za doby druhého císařství. Napadla mně při tom znamenitá anekdota umělecká, málo známá, jejímiž reky jsou Stevens a Manet a která potvrzuje známou pravdu o veliké slovní parátnosti a kritické bystrosti a duchaplnosti Manetově: jeho „slova" činila jej jednu dobu obávaným asi tak jako dnes Degasa „slova" jeho. Zasáhla vždy bolavý nerv věci, trefila do středu: byla hlubokou a věcnou a správnou kritikou pronesenou v ležérní espritové formě.

Roku 1873 vystavoval Manet v Saloně obraz B o n B o c k, známý, z reprodukcí alespoň, i u nás. Představuje ryjce Belota, opulentního muže kypícího v celé své tělesnosti, zdravého, usměvavého a bodrého pijáka, jak sedí obšírně u kavárního stolku, jednu ruku na sklenici pivné, v druhé ruce hollandskou dýmčičku, z níž pokuřuje. Mimochodem řečeno, obraz opravdu znamenitý, typický v gestu i v póse, naivní, široký, křepký ve faktuře i stylu. Tomuto obrazu dostalo se problematického štěstí, o němž se Manetovi nesnilo: líbil se i širokému obecenstvu, i kritice, posud svorně spílající revolucionářskému umělci. Obraz, Manetův obraz, byl poprvé chválen! Stalo se to patrně z okolností náhodných a vedlejších: líbil se sujet, líbil se motiv. Aby však B o n b o c k Manetovi nezachutnal příliš, postarali se někteří závistivci o to, aby mu nasypali do něho pelyňku: šířili o něm klep, že dílo toto jest vlastně imitací a plagiátem pijáků Frans Halsových a že Manet nedovede stvořit díla svého a vlastního. Manet byl opravdu rok před tím v Haarlemě za díly svého zamilovaného mistra, ale B o n b o c k není proto ještě imitací: přejímá z díla Halsova jen narážku, motiv, který vytváří malířsky vlastní vervou a z vlastních sil.

Manet stýkal se tehdy se Stevensem skoro denně v café Tortoni, stykem ovšem spíše společenským než uměleckým, neboť jejich umělecké cesty nikterak se nekryly. Stevens dal se podpíchnout proti Manetovi a řekl o „Bon bocku": „Tady se pije haarlemské pivo". Slovo doneslo se Manetovi, kterého zasáhlo, zdá se citelně: byl úžasně nervosní a trpíval každou kritikou až do své smrti. Ale nalezl brzy příležitost splatiti Stevensovi stejnou mincí. Stevens vystavoval u kteréhosi obchodníka v rue Laffitte obraz, interieur: mladá dáma ve vycházkovém obleku kráčela podél kobercové záclony, již chtěla odhrnout, aby mohla vejít do pokoje v zadu položeného. Vedle ní na koberci namaloval Stevens pohozené opeřené košťátko, jakého se užívá na oprašování — lapsus vkusu, citelný zvláště u malíře elegance a velkého světa. Ani jinak nebyl obraz právě šťastný, dáma vypadala dosti triviálně i v postoji. Manet okamžitě vycitil slabinu a vrazil do ní svým kritickým posměškem. Ukazuje na oprašovadlo, řekl: „Tiens! elle a donc un rendezvous avec le valet de chambre?" (Kýho výra! To má tedy dostaveníčko se sluhou?) Slovo Manetovo, vražedné pro malíře velikých dam, donesl se Stevensovi, a rozvedlo na dlouhou dobu oba někdejší přátele.



Volné Směry



Ročník 10.
Číslo 1.

Leden — 1906.



Vydává: Manes: v Praze.

■ VOLNÉ SMĚRY ■

MĚSÍČNÍK UMĚLECKÉ KULTURY. ■ VYDÁVÁ »MANES« V PRAZE ■ REDIGUJÍ M. JIRÁNEK, J. PREISLER, F. X. ŠALDA A V. ŽUPANSKÝ. ■ REDAKCE JEST RŮZNA A NEODVISLA OD VYDAVATELSTVA. ■ VEŠKERÉ ZÁSILKY REDAKČNÍ ADRESOVÁNY BUĎTEŽ: VOLNÉ SMĚRY, PRAHA II., VODIČKOVA UL. 38.

OBSAH ČÍSLA 1. ■ ROČNÍK X.

TEXT.

REPRODUKCE.

ADMINISTRACE: „VOLNÉ SMĚRY“ PRAHA II. VODIČKOVA UL. Č. 38. I. PATRO.

ROČNÍ PŘEDPLATNÉ . . . . K 15.—
DO CIZINY . . . . K 17.—
JEDNOTLIVÁ ČÍSLA . . . . K 2.—

CENA MIMOŘÁDNÝCH ČÍSEL V DROBNÉM PRODEJI STANOVÍ SE VŽDY ZVLÁŠTĚ.

■ VOLNÉ SMĚRY ■

(LES TENDANCES LIBRES)

RECUEIL MENSUEL PUBLIE PAR L'ASSOCIATION D'ARTISTES »MANES« PRAGUE ■ COMITÉ DE REDACTION: M. JIRÁNEK, J. PREISLER, F. X. ŠALDA ET V. ŽUPANSKY. L'ADRESSE: VOLNÉ SMĚRY PRAGUE II. VODIČKOVA UL. 38 ■

SOMMAIRE DU No 1. X^e ANNÉE.

TEXTE.

RÉPRODUCTIONS.

ADMINISTRATIONS DE „VOLNÉ SMĚRY“, PRAGUE II., VODIČKOVA UL. 38. I.

UN AN (AUTRICHE) . . . . FR. 15.—.
ETRANGER . . . . FR. 17.—.
UN NUMERO . . . . FR. 2.—.

TISKEM KNIHTISKÁRNY Dr ED. GRÉGR A SYN V PRAZE
REPRODUKCE GRAFICKÉ SPOLEČ. »UNIE« V PRAZE.

Volné Směry

Ročník 10.
Číslo 12.

Říjen —
1906.

Vydává: Mánes: v Praze.

▪ VOLNÉ SMĚRY ▪

MĚSÍČNÍK UMĚLECKÉ KULTURY. ▪ VYDÁVÁ »MANES« V PRAZE ▪ REDIGUJÍ M. JIRÁNEK, J. PREISLER, F. X. ŠALDA A V. ŽUPANSKÝ. ▪ REDAKCE JEST RŮZNA A NEODVISLA OD VYDAVATELSTVA. ▪ VEŠKERÉ ZÁSILKY REDAKČNÍ ADRESOVÁNY BUĎTEŽ: VOLNÉ SMĚRY, PRAHA II., VODIČKOVA UL. 38.

OBSAH ČÍSLA 12. ROČNÍK X.

TEXT.

REPRODUKCE.

ADMINISTRACE: „VOLNÉ SMĚRY" PRAHA II. VODIČKOVA UL. Č. 38. I. PATRO.

ROČNÍ PŘEDPLATNÉ . . . . K 15.—
DO CIZINY . . . . K 17.—
JEDNOTLIVÁ ČÍSLA . . . . K 2.—

▪ VOLNÉ SMĚRY ▪

(LES TENDANCES LIBRES)

RECUEIL MENSUEL PUBLIÉ PAR L'ASSOCIATION D'ARTISTES »MANES« PRAGUE ▪ COMITÉ DE REDACTION: M. JIRÁNEK, J. PREISLER, F. X. ŠALDA ET V. ŽUPANSKÝ. L'ADRESSE: VOLNÉ SMĚRY PRAGUE II. VODIČKOVA UL. 38 ▪

SOMMAIRE DU No 12. Xe ANNÉE.

TEXTE.

RÉPRODUCTIONS.

ADMINISTRATION DE „VOLNÉ SMĚRY", PRAGUE II., VODIČKOVA UL. 38.

UN AN (AUTRICHE) . . . . Fr. 15.—
ETRANGER . . . . Fr. 17.—
UN NUMERO . . . . Fr. 2.—

TISKEM KNIHTISKÁRNY Dr. ED. GRÉGR A SYN V PRAZE. REPRODUKCE GRAFICKÉ SPOLEČ. »UNIE« V PRAZE.





